STUDII E RICERCHE

LIA

G. A. CESAREO

STUDII E RICERCHE

SU LA LETTERATURA ITALIANA

25304
26. 3. 31

REMO SANDRON EDITORE
LIBRAIO DELLA REAL CASA
PALERMO
ROMA MILANO · NAPOLI · GENOVA · BOLOGNA · TORINO · FIRENZE

Proprietà artistico-letteraria dell'Editore
REMO SANDRON

PQ
4005
C4

Off. Tip. SANDRON — (I) — 291119

LA SIRVENTESCA D'UN GIULLARE TOSCANO

Il cod. Laurenziano S. Croce XV, 6 contiene, come ognun sa, quella serie di versi in antico volgare italiano, la quale, pubblicata primieramente da Angelo Maria Bandini nel quarto volume del suo catalogo de' Codici laurenziani, poi riprodotta in fototipia nel vol. I, tav. 17 dell' *Archivio paleografico italiano* e nella tav. 66 de' *Facsimili di antichi manoscritti* per cura di Ernesto Monaci, ha esercitato la pazienza di più valentuomini, senza che alcuno sia finora riuscito a convenientemente illustrarla. E ciò forse accadde perchè su qualche parte del manoscritto offuscata da macchie d'umidità, e però indecifrabile, l'acume congetturale dei critici s'indugiò troppo più che non il loro giudizio esegetico su le parti chiare e compiute; di guisa che l'interpretazione mosse sovente da un equivoco di lettura o d'interpunzione. Per iscansare almeno codesto pericolo, io qui riferisco il testo come e dove soltanto a me riesce di leggerlo; e su quello condurrò la mia indagine fondamentale, non senza per altro, assicuratomi in questa, tentare del documento una ricostituzione che non le contradica.

Salva lo uescovo senato
lo mellior c'umque sia n...
. . . . . l'ora fue sagrato
tutt'allumma l cericato. 4
nè fisolaco nè cato
non fue sì ringratiato.
el papa l. . . . . .

per suo drudo plu pr... to.
suo gentile uescouato
ben è cresciuto e melliorato.
l'apostolico romano
k... en laterano. 12
san benedetto e san germano
l destinoe d'esser sourano
de tutto regno cristiano.
peroe uene da lornano 16
del paradis ...itiano.
ça non fue questo villano.
da ce l mondo fue pagano
non ci so tal marchisciano. 20
se mi dà caval balçano
monsteroll' al bon g.
al uescovo uolterrano
cui bendicente bascio la mano. 24
Lo uescovo grimaldesco
cento cavaler . . . . .
di nun tempo no ll'icrescono,
ançi plaçono e abelliscono. 28
nè latino nè tedesco,
nè lonbardo nè francesco,
suo mellior tenon uestisco
tant'è di bontade fresco.
Allu meno ...aresco
corridor caval p...
li arcador ne vann'a tresco:
di paura sbagutesco.
. . . . . .
rispos'e disse latinesco:
stenettietti nutiaresco.
Di lui bendicer non finisco,
mentre 'n questo mondo tresco. 40
. . . . . .

Manifestamente codesta composizione fu recitata in lode o servigio d'un vescovo; e forse è la forma iniziale e popolare di ciò che in Provenza divenne il *sirventes* aulico e guerresco. La nostra sirventesca fu composta in Toscana, com'è agevole rilevare non soltanto da' suoni e dalle forme

di quella, ma anche dai riferimenti toponomastici a Lornano in Val d'Elsa nella provincia di Siena (v. 16) e ad un vescovo di Volterra (v. 23). Tutti i paleografi che videro quella scrittura, il Bandini, il Novati, il Monaci, la giudicaron concordi, secondo loro scienza, del sec. XII: per istar sul sicuro io mi contento d'affermare ch'ella non può a ogni modo esser portata oltre i primi del sec. XIII.

E, prima di tutto, occorre dissipare alcune dubbiezze di lettura e d'interpretazione.

Che il *n*... del v. 2 sia un residuo di *nato;* che il primo emistichio del v. 3 avesse a essere *da quell* o qualcosa di simile, che l'ultima parola del v. 8 deva integrarsi in *privato*, a me pare evidente come a tutti gli altri che mi precedettero.

Il Monaci sospettò che il v. 17 possa venir collegato col v. 18 anzichè col v. 16, e propose di leggere:

del paradis de Viano
ça non fue questo villano,

in vece di

peroe vene da Lornano
del paradis ....itiano [1]).

Or quella inversione in un componimento popolaresco a me riesce intollerabile. La poesia popolare e popolareggiante corre piana e spedita, senza dislocamenti di costruzione; in tutta questa canzone non è un altro esempio di costruzione inversa fuor che su la fine: *Di lui bendicer non finisco*, per amor della rima; lì in vece sarebbe una stortura inescusabile, giacchè il gîullare, se avesse voluto far dipendere *paradis* da *villano*, avrebbe potuto cantare e avrebbe cantato di certo:

ça non fue questo villano
del paradis ....itiano.

[1]) Nei *Rendiconti dei Lincei*, IV, 2, 1895, p. 66.

Delitiano è una congettura plausibile: la prima sillaba della parola appare troppo sbiadita; ma il resto può leggersi ...*itiano* sospettando sbiadita la lineetta del *t*: e di qui *delitiano: paradiso deliziano* equivale, ne' primi secoli, a *paradiso terrestre.*

Si può dunque tener per fermo che il senso giusto è quale vien prima alla mente del lettore:

peroe vene da Lornano
del paradis .....itiano.
Ça non fue questo villano.

Più oltre occorre il verso:

non ci so tal marchisciano.

Che vorrà dir *marchisciano?* Abitante delle Marche, o Marchese e, in senso più largo, signore di marca, di territorio, come interpretò il Monaci?

Qui io tengo dal Monaci. I titoli feudali sovente furon piegati, durante il medio evo, a più larga significazione: tutti sanno, per dirne una, in quante mai composizioni provenzali, italiane, francesi, *bers*, *bar* e *barone* fosse anche detto di Gesù Cristo o d'un santo. Lo stesso dovè accadere di *marchese* e *marchesano*; mi contento a citare un esempio calzante del *Roman d'Athis*:

Un riche Duc de grant povoir
Puissans d'amis, riche d'avoir
Y est *marchisans* de la contrée.

Nell'italiano antico non s'è trovato finora altro esempio di *marchesano* per *marchese;* ma se esistette il femminile *marchesana*, ragion vuole che anco esistesse, su l'esempio del francese, *marchesano* al maschile.

Ma, più che tutto, a intendere là *marchisciano* per *mar-*

chese e *gran signore*, ci sforza la necessaria contrapposizione con *villano* di due versi avanti:

> Ça non fue questo villano:
> da che l mondo fue pagano
> non ci so tal marchisciano;

dove il senso torna a un puntino, se s'intenda: — Costui non fu già un villano, ma il più gran signore ch'io conosca —; e non torna in alcun modo, se si fraintenda: — Costui non fu già un villano; ma un delle Marche. — A meno che il nostro giullare non ragionasse come quello del proverbiale:

> L'un era padovano e l'altro laico.

Toscano lesse il Bandini l'abbreviazione del v. 22; *Galgano* interpretarono il Novati ed il Monaci. Il quale opportunamente avvertì come nell'antiche scritture s'abbreviassero i nomi propri, non punto gli aggettivi; nè è vero che l'abbreviazione fosse dovuta al fatto che la parola cadeva in fin della linea: nessuno impediva all'amanuense di scriverla intera sul principio della seguente. Deve trattarsi di nome proprio, quello del vescovo noto a tutti in quella regione; e la sola iniziale bastava a indicare di chi si parlasse. Anche osservo che lì ci s'aspetta quel nome per l'appunto, e la parola *Toscano* sarebbe un'anticipata, indeterminata e disutile ripetizione di ciò ch'è detto più propriamente nel verso che segue: *al vescovo volterrano*. Chi sùbito dopo aveva a dire che questi era di Volterra, non aveva bisogno di dire avanti ch'era toscano.

In fine, leggendo la composizione con animo spregiudicato, ci s'accorge che vi si parla: primo, d'un vescovo, il vescovo *sennato*, onore del clero e speranza della Chiesa, da cui l'umile giullare s'aspetta il dono d'un «caval balzano»; poi, d'un secondo vescovo, quello di Volterra, pro-

babilmente il signore feudale del giullare, il quale in fatti gli bacia la mano per segno di vassallaggio; in fine d'un terzo vescovo, quel Grimaldesco citato dal giullare come esempio di munificenza, e da cui altra volta narra di aver avuto il dono d'un cavallo, un dono simile a quello che ora egli spera dal primo vescovo.

È certo che « lo vescovo Grimaldesco » della terza lassa non può esser tutt'uno col prelato di cui si ragiona nella prima. Chi ha dato e chi ancora ha da dare non posson essere la persona medesima.

Dopo ciò tutto, torniamo su l'allusioni della sirventesca.

La più certa è quella al « vescovo Grimaldesco » (v. 25); e può parer singolare che non v'abbia troppo badato nessuno de' primi commentatori. *Grimaldesco* non può già essere, come parve a Gaston Paris e al Mussafia [2]), un predicato, del quale non è traccia nel volgare italiano antico e moderno: è, invece, un nome proprio raccapezzato su Grimaldo o Grimoaldo, forse per amor della rima o dell'uso; a quel modo che di *Franco*, *Monaldo* e *Ridolfo* si fece *Francesco*, *Monaldesco* e *Ridolfesco;* di *turco*, *sardo*, *romano* si venne a *turchesco*, *sardesco*, *romanesco*: a quel modo che, ne' versi seguenti, il poeta dabbene ricava *latinesco* da *latino* e *nutiaresco* da *nuziale*. Or senza contare un Grimaldo, vescovo di Pisa dal 958 al 965, e un Grimaldo, vescovo d'Ancona fra il 1051 e il 1067, altri Grimaldi in Italia non appariscono vescovi, nel sec. XII e nell'Italia centrale, fuorchè Grimaldo vescovo di Fermo dal 1097 al 1103; Grimoaldo, vescovo d'Osimo almeno dal 1151 al 1157 e Grimaldo (secondo l'Ughelli; ma *Grunaldesco* dà anche un documento che lo rammemora), vescovo di Jesi nel 1197. Era un nome, si vede, frequente in tutta la Marca d'Ancona.

Vescovi di Volterra i cui nomi comportin d'entrare, per

[2]) *Romania*, XXII, 626; e *Rendiconti dei Lincei*, 1895, IV, p. 34.

il numero delle sillabe e la desinenza, nel v. 22, si trovano, in quel secolo e nel seguente, Galgano de' Pannocchieschi [3]) dal 1150 al 1171, Pagano d'Ardenghesca dal 1213 al 1239, e Galgano II dal 1244 al 1251. Ravvicinando queste date alle precedenti, si scorge come vescovi negli stessi anni non furon che due di tanti Grimaldi e Pagani e Galgani: Grimaldo, vescovo d'Osimo dal 1151 al 1157 e Galgano de' Pannocchieschi, vescovo di Volterra dal 1150 al 1171. Il nome di Galgano, in fatti, era già stato proposto dal Novati e accettato, secondo ragione, dal Monaci [4]).

A giudizio del professor Francesco Torraca [5]) quel Grimaldesco avrebbe a essere invece il vescovo di Jesi ricordato dall'Ughelli col nome di Grimaldo sotto l'anno 1197, come avvertimmo. Il Torraca trovò che in quel di Macerata esistette un castello detto Lornano, e che signori di quel castello furono a volta a volta un Grimaldesco figlio di Monaldo, dopo il 1176, e un Grimaldesco, figlio di Rainaldo nel 1249, il quale, venti anni appresso, assistette alla donazione d'una parte del girone e del borgo fatta dai suoi congiunti al consiglio generale di Macerata.

Fin qui non si può affermare se non una cosa: che nella Marca d'Ancona, e propriamente nella diocesi di Camerino c'era un castello di Lornano, e che due fra i signori di questo portarono il nome di Grimaldesco.

Ma del 1197 è un documento nel quale un Grunaldesco, vescovo di Jesi, assiste alla consacrazione della fonte Avellana. Non voglio sofisticare sul *Grunaldesco*, e ammetto senz'altro che possa essere un errore di trascrizione per Gri-

[3]) Il Gams lo fa della famiglia Inghirami: accetto la correzione di Guido Mazzoni nel suo oculato e dotto lavoro *Il più antico componimento poetico* (*Studi medievali*, II, p. 33 dell'estratto).

[4]) *Rendiconti dei Lincei*, 1892, I, p. 338.

[5]) *Su la più antica poesia toscana*, nella *Rivista d'Italia*, febbraio 1901, pp. 229 sgg. Fu ripubblicato negli *Studi di storia letteraria*, Firenze, 1923, pp. 1-24.

maldesco. Ma non vedo come e perchè questo Grimaldesco, vescovo di Jesi, avrebbe a avere appartenuto alla famiglia de' signori di Lornano, e a essere identificato col Grimaldesco della nostra poesia. Già, chi viene da Lornano non è il vescovo Grimaldesco, ma un altro, il «vescovo sennato». E poi c'è egli un documento il quale attesti la signoria del vescovo sul castello di Lornano, la sua affinità co' signori di Lornano? Non c'è: quell'unico luogo dov'egli è citato, non dice che «Grunaldesco *hesino*», e nient'altro. Ora il nome di Grimaldo, Grimoaldo e Grimaldesco, i quali son poi lo stesso, doveva esser tanto comune nelle Marche che dal 1051 al 1197, come vedemmo, non meno di quattro vescovi portano codesto nome. E come l'Ughelli ed il Gams riferiscono il nome di Grimaldesco sotto quello di Grimaldo, chi sa che cercando bene fra i documenti d'archivio, non si trovi che anche gli altri vescovi detti Grimaldo o Grimoaldo ricompaiono sotto il nome di Grimaldesco.

Non c'è in somma una seria ragione perchè il Grimaldesco della poesia deva essere più tosto il vescovo di Jesi che quelli di Fermo e d'Osimo, i quali portano lo stesso nome. Ma, se non deve, *può* essere almeno?

A parer mio, no. Se, come ho cercato di dimostrare, l'abbreviazione del v. 22 è certamente d'un nome proprio, e dunque, come vedemmo, di Galgano de' Pannocchieschi, «lo vescovo Grimaldesco» non può essere il Grimaldesco iesino che appare quando Galgano era già morto da un pezzo. Bisogna dunque pensare a un Grimaldo o Grimaldesco anteriore; e questi sarà per l'appunto Grimoaldo, vescovo di Osimo.

Meglio che di costoro, d'un terzo vescovo si tesse l'elogio nella presente composizione: d'un vescovo dotto ed illustre, di cospicua casata (v. 20), tenuto in gran pregio persino dal papa (vv. 7-8). Anche di codesto vescovo afferma il poeta che San Benedetto e San Germano l'avean

destinato a cinger la tiara: *per la qual cosa*, egli aggiunge, vien da Lornano («peroe vene da Lornano»). Io non intendo perchè alcuni espositori abbian fissato il chiodo di riferire codesti versi a un papa, forse per un'allucinazione di quelle parole: «L'apostolico romano k..... Laterano». Ma come si sarebbe potuto dire d'un che già fosse papa, ch'egli era destinato a divenir tale e che appunto per ciò giungea da Lornano? Che senso avrebbe avuto quel «peroe vene» in qualunque altro caso che non fosse stato quello d'un cardinale il quale, per diventar papa, avesse intrapreso un viaggio? E se quella lacuna traditora andasse, com'è più probabile, ristorata così:

L'apostolico romano
konsacrollo in Laterano?

Allora tutto riesce chiaro come la luce del sole: il papa non c'entra per nulla; quel vescovo così dotto e magnifico, quel grande amico d'un papa, è un cardinale, che si reca a Roma per il conclave; e il giullare gli predice ch'ei diverrà papa a sua volta e, in cambio della profezia, gli chiede un cavallo.

Ma quel cardinal vescovo chi sarà stato egli mai?

Non si può, l'ho già detto, confondere il vescovo sennato della prima e seconda lassa col Grimaldesco della terza. Già, quel richiamo improvviso *Lo vescovo Grimaldesco*, con cui s'apre la terza lassa, senza alcun riferimento continuativo alla persona di cui s'è parlato fin lì, dà sùbito l'impressione che si tratti d'un altro. Poi, diversa è anche, per così dire, la fisionomia de' due prelati. Il primo è rappresentato come un sapiente ed un santo, tutto dato alle cure del suo ministero, gran signore sì, ma austero e pio, degno in somma di reggere il mondo cristiano. L'altro è un prelato ricco, gaudente, generoso, di ciera allegra e di modi espansivi. Il primo è lì, presente alla festa; il secondo è lontano. Da quello il valente giullare sollecita il dono d'un cavallo; dal secondo l'ebbe già in una

sua visita da quelle parti, e lo propone come esempio di munificenza.

Fra tante lodi che son prodigate al «vescovo senato», una può sembrare un po' stravagante:

Ça non fue questo villano;

perchè, siamo giusti, non è certo il più bel complimento che si possa fare a un galantuomo, quel rilevare ch'ei non è punto un bifolco. Se non che (vedi caso!) proprio in quel torno di tempo era vescovo di Pisa un Villano Gaetani, il quale durò nel suo ufficio almeno dal 1146 al 1175; e da Lucio II un Villano, non si sa d'onde, fu creato cardinale di Santo Stefano in monte Celio.

Ma il cardinale Villano è egli tutt'uno con Villano arcivescovo di Pisa? Narra Costantino Gaetani nell'annotazioni alla vita di Gelasio II, come, morto Ranieri, da Lucio II fosse stato creato cardinale Villano Gaetani col titolo di Santo Stefano in monte Celio, e come avess'egli sottoscritto le lettere di Lucio medesimo e d'Eugenio III suo successore; secondo qualcuno sarebbe mancato ai vivi nel tempo d'Eugenio III [6]). L'Ughelli inoltre sostiene che Villano Gaetani succedette arcivescovo di Pisa a Balduino nel 1145; non dice ch'ei fosse stato cardinale [7]).

Un Villano fu cardinale di certo; e il suo nome occorre più volte ne' regesti di Lucio II e d'Eugenio III. Ne riferisco qualche esempio più rilevante:

31 gennaio 1145. Un regesto di Lucio II, da Roma, è pur sottoscritto: *Villanus presbiter Cardinalis tit. Sancti Stephani in Celio monte.*

17 marzo 1145. Un regesto d'Eugenio III, da Narni, reca la medesima sottoscrizione.

Dal *29 aprile* al *17 novembre 1145.* Cinque regesti di

[6]) Cfr. Ciaconio, *Vitae*, I, 1025.

[7]) Ughelli, *Italia sacra*, III, 394.

Eugenio III, da Viterbo, recan la medesima sottoscrizione.

15 maggio 1146. Un regesto d'Eugenio III, da Sutri, reca la medesima sottoscrizione. [8])

A Villano arcivescovo mandan concessioni di vescovati minori Eugenio III il 29 maggio 1146, da Viterbo; Adriano IV il 31 maggio 1157, dal Laterano; Alessandro III il 26 gennaio 1162, da Genova; e i documenti che lo riguardano vanno fino al 1175 [9]).

Fra il 1160 e il 1168 egli si mescolò ne' contrasti della sua patria; e il suo nome ricorre spesso nelle cronache di quel tempo. Romoaldo Salernitano racconta che, per suggerimento di Villano, papa Alessandro nel 1160 si recò a Genova e vi fu accolto con gran devozione. Oberto cancelliere lasciò scritto che l'arcivescovo Villano, mandato in esilio da' suoi stessi concittadini (i quali avevan voluto vescovo un Benincasa, scismatico) nell'isola di Monte Cristo, tornò il 1168 a Genova con l'abate dell'isola di Gorgona, e vi predicò la pace. Gli Annali di Pisa ne serban parecchie notizie [10]).

È certo che in nessuno de' regesti riguardanti Villano arcivescovo di Pisa egli apparisce anche cardinale, come in nessuno di quelli pochi sul cardinale Villano questi è mai detto arcivescovo di Pisa. Anzi dal 30 marzo 1151 il suo titolo « Sancti Stephani in Celio monte » passa a un Gerardo [11]): segno che il cardinale Villano o era morto o aveva cambiato il titolo.

[8]) Per tutti questi documenti cfr. Pflugk-Harttung, *Acta Pontif. Roman. inedita: Urkunden der Päpste vom Jahre 590 bis zum Jahre 1197*, Tübingen, 1881 - Stuttgart, 1886, III, p. 65; I, p. III, pp. 67, 68, 70, 73; Trouillat, *Mon. de Bâle*, I, 295.

[9]) Cfr. Jaffè, *Regesta pontific. rom.*², Lipsiae, 1888, II, pp. 34, 125, 155, 230 e pss.

[10]) Cfr. Pertz, MGH, XIX, 245 sgg., 433 e pss.

[11]) Cfr. Jaffè, l. c., II, p. 20.

Eppure l'antico biografo di Villano, citato dal Ciaconio, dice il cardinale Villano « natione Pisanus ex familia Caietana », al modo stesso che l'Ughelli dice « de Caietanis pervetustae ac nobilissimae familiae Pisanae » Villano arcivescovo. E il Gams, là dove rammenta, nella *Series episcoporum*, Villano arcivescovo di Pisa, lo saluta anche col titolo di cardinale. E se il cardinale Villano non fosse la stessa persona che l'arcivescovo, non s'avrebbe di lui altra notizia che la sua sottoscrizione in una mezza dozzina di bolle fra il 1145 e il 1146.

Confesso che non m'è riuscito finora di trarmi da quest'impaccio; a ogni modo mi par quasi certo che il giullare, con quel verso

Ça non fue questo villano

volesse alludere al nome del vescovo, e credesse di spifferare chi sa che bella arguzia, annunziando che l'illustre prelato, s'era Villano di nome, tale non era di fatto.

Villano Gaetani fu arcivescovo di Pisa dal 1146 al 1175.

Ragguagliando con questo lasso di tempo i vescovati di Grimoaldo dal 1151 (o forse prima) al 1157, e di Galgano dal 1150 al 1171, se ne deduce che la sirventesca del giullare toscano non potè esser composta se non fra il 1150 e il 1157.

Per altro già noi segnalammo la luce che si sprigiona dal verso

peroe vene da Lornano,

ove bisogna intendere che il prelato viaggiava per recarsi a diventare sovrano

de tutto regno cristiano,

secondo il suo poeta; si recava, parrebbe, a un conclave. Tra il 1151 e il 1157 due conclavi si succedettero: quello per la morte d'Eugenio III nel 1153 e quello per la morte d'Adriano IV nel 1154. In entrambe queste occasioni può esser nata la sirventesca, se l'arcivescovo era pur cardinale; ma forse meglio nella prima che nella seconda, quando il v. 7 vada ristorato

el papa Ugenio l volle a lato:

dove il giullare, rammentando la dimestichezza del vescovo col papa testè defunto (e ch'era, si noti, di Montemagno nel Pisano), s'apre la via a presagirgliene la successione.

Se poi si riuscisse a provare che Villano arcivescovo non fu il cardinale Villano, bisognerà intendere che il giullare, còlto l'uno o l'altro a mezzo un viaggio da Pisa a Roma per la via di Lornano (entrambi al nome si rivelan toscani) insinuasse, per amore di quel famoso cavallo, che quegli ne sarebbe tornato cardinale di certo, giacchè i due santi dell'ordine benedettino l'avean destinato al soglio di Pietro; o che questi, ch'era già cardinale, vi sarebbe creato papa: ciò sempre fra il 1150 e il 1157.

Due soli luoghi rimangon congetturali, benchè tutt'altro che improbabili, secondo la nostra esposizione. Perchè il giullare potesse dire del vescovo (vv. 13-15):

san Benedetto e san Germano
l destinoe d'esser sovrano
de tutto regno cristiano,

occorreva che questi fosse un frate della regola benedettina, la quale vantava patroni que' due nobili santi. Ora noi non possiamo documentare ch'ei fosse di quella regola; ma nulla ci vieta d'ammetterlo: allora appunto era stato papa Eugenio III, conterraneo di Villano e dell'ordine di S. Benedetto.

Anche i dati ci mancano per accertare la verità di quel passo (vv. 16-17):

peroe vene da Lornano
del paradis..... itiano

Delitiano parve al Novati di scorgere nell'ombra lacunosa del testo: il predicato converrebbe a un paese lieto ed ameno: *paradiso deliziano* o *deliciano* gli antichi scrivevano per *paradiso terrestre.* Così Franco Sacchetti nelle *Rime*: «Che pare il paradiso deliciano»; così nell'*Introduzione alla virtù* di Bono Giamboni, VI: «perchè avete perduto il paradiso deliziano»; così altrove. Nè possiamo escludere che il cardinale arcivescovo si recasse a Roma passando per Lornano. Se, puta caso, il giullare avesse detto la sua cantafera in Siena (e anche al Monaci quello parve un dialetto della Toscana meridionale), il cardinale Villano, per venire da Pisa a Siena e muover poi verso Roma, avrebbe per l'appunto dovuto attraversare Lornano. Ma potrebb'esser che lì si contenga un'allusione più significativa, la quale, in così rare notizie rimasteci di quel prelato, non riusciamo ad intendere.

Ammessa la mia ricostruzione, il senso, il pretesto e l'età della composizione, tutto sarebbe più chiaro. Morto papa Eugenio III, nativo di Montemagno nel Pisano, Villano Gaetani, cardinale arcivescovo di Pisa e appartenuto alla sua cancelleria, si parte di Pisa alla volta di Roma per entrare in conclave. Prende la via di terra, si ferma un poco a Lornano in Val d'Elsa (forse v'avea qualche feudo?) e giunge, mettiamo, a Siena. Qui son convenuti altri vescovi di Toscana, fra i quali quel di Volterra, e forse alcuno di fuorivia. Con un di codesti vescovi, forse con quel di Volterra, è un giullare; il quale, profittando dell'opportunità, dà di piglio alla vivuola o alla rota, e si propone di lodare l'ospite illustre, anche per buscarsi, se gli riesce, la mancia d'un cavallo. E principia col salu-

tare l'eroe della festa, il vescovo sennato, luce del clero, più dotto che filosofo e che Catone; e rammenta com'egli fosse il consigliere e l'amico del papa antecedente («el papa Eugenio I volle a lato per suo drudo plu privato»), ond'avea migliorata e accresciuta la sua diocesi. Dopo questo, il giullare allude alla dignità cardinalizia del vescovo; e perchè forse ignora quale papa l'elesse, se ne sta su le generali: «*L' apostolico romano* consacrollo en Laterano»; poi, sapendo che il vescovo è della regola benedettina, insinua che i due protettori dell'ordine, S. Benedetto e S. Germano, lo destinarono al soglio di Pietro. — E appunto per questo, soggiunge, oggi vien da Lornano, del paradiso terrestre di Siena. — Era un complimento alla terra che l'ospitava. In buon punto l'arguto cantastorie si ricorda il nome del vescovo, e con un'alzata d'ingegno, avverte come questi, Villano di nome, non sia tale di fatto; anzi è il più nobile e generoso signore (*marchisciano*) che mai fosse al mondo. E qui la stoccata giullaresca: — se mi dà caval balzano, lo mostrerò al signor mio, a Galgano, vescovo della città di Volterra —.

E come nulla è stimato tanto efficace alle buone opere, quanto l'esempio, così racconta il giullare d'un caso occorsogli alla corte d'un altro prelato, Grimoaldo o Grimaldesco, com'egli lo chiama anche per amor della rima, vescovo d'Osimo. Prima ne descrive il fasto:

cento cavaler à [a desco],
di nun tempo (=*di niun tempo*) non l'i[n]crescono,
ançi plaçono e abelliscono;

dopo ne tesse le lodi:

Nè latino nè tedesco,
nè lonbardo nè francesco,
suo mellior tenon vestisco,
tant'è di bontade fresco,

dove, leggendo il terzo verso alquanto diversamente dal Monaci e dal Mussafia, io tengo *vestisco*, troppo lontano da

vescovo[12]), per un sostantivo foggiato su *veste*, e intendo: veste, cioè aspetto, sembiante, decoro, migliore del suo.

Andando avanti nella sua esposizione racconta il giullare:

A llu' menon [bar]baresco
corridor caval p[ultresco];

vale a dire: gli recano un polledro di Barberia, e a quella vista esultano gli arcieri (o gli altri giullari « scrocconi »? *arcadore* ha anche questo significato, ch'è forse qui più opportuno[13]), sperando che il cavallo sia dato a qualcuno di loro. Ma del loro chiasso sbigottisce invece il giullare, che teme di non averlo; se non che il vescovo, dopo aver ascoltato anche costoro,

rispós'e disse latinesco
stenettietti nutiaresco.

Quest'ultimo verso non sembrò troppo limpido. Si capisce che il cantastorie, volendo rifare il « latinesco » del vescovo, ci diede quello *stenettietti* che non si seppe come interpretare. La proposta del compianto Restori, che *Stene* sia un accorciamento di Sostène, nome proprio del calendario cristiano, non soddisfa in tutto[14]); perchè quel nome di *Stene* o *Sostene* non apparisce nei documenti del tempo[15]); e uno *Stene* o *Steno* davanti al verbo *tietti* (=tienti)

[12]) A. Restori, *Sull'antica serventesca toscana* nella *Rassegna*, 1925, nn. 1-2, p. 3 dell'estratto e n.

[13]) Restori, l. c., p. 5.

[14]) Restori, l. c., p. 7.

[15]) V'apparisce, sì, *Steno*, ma in un documento veneto forse del maggio 1122, la convenzione giurata dal doge Domenico Michiel al comune di Bari: Tiberio Steno interviene e sottoscrive per dare autorità all'atto. Cfr. G. B. Monticolo, *Il testo del patto giurato dal doge Domenico Michiel ecc.* nel *N. Archivio Veneto*, Venezia, 1899, XVIII, vol. 5, n. 34.

non comporta il raddoppiamento della *t* iniziale di *tietti*. Il passo, a parer mio, è parso astruso per la sua stessa semplicità. Viene il cavallo; gli arcadori se lo contendono; il giullare sbigottisce dalla paura; gli arcadori lo chiedono a gran voce al prelato (questo era detto probabilmente ne' versi che, secondo me, mancano); il quale

rispos'e disse latinesco:
sten, et tietti nutiaresco.

vale a dire: — Loro stiano cheti, e tu tienti allegro. *Steno* = *stiano* è dell'antico toscano [16]). La brevità imperiosa del vescovo s'addice bene al suo « latinesco ». Per la qual cosa il giullare protesta ch'ei non ismetterà mai di benedire quel buon signore, finché gli duri la vita. E qui la sirventesca, che forse sarà stata più lunga, si chiude.

Ma quel Grimaldesco, quel Grimaldo o Grimoaldo vescovo d'Osimo, chi era, che cosa faceva, perchè teneva una corte tanto magnifica? Mah! l'avremmo voluto sapere anche noi; e abbiamo frugato per levarci la curiosità: non siamo venuti a capo di nulla.

Le cronache finquì conosciute non recan di lui fuorché il nome; su la sua riverita persona non s'hanno notizie né documenti; colpa, forse, del suo vescovato di soli sei anni e del suo naturale troppo benigno. S'egli non fece altro che regalar cavalli ai giullari, siamo giusti, non era poi necessario che la storia tramandasse il grido delle sue gesta ai più lontani nepoti. La qual cosa non vuol mica dire che il giullare beneficato non avesse a tenerlo per uno de' più grandi vescovi del tempo suo.

Or se la nostra esposizione fosse attendibile, noi saremmo riusciti a provare: 1° che la sirventesca è tutta in lode d'un solo vescovo di passaggio nel luogo dov'era accorso

[16]) Cfr. *Testi fiorentini del Dugento* ecc. a cura di A. Schiaffini, Firenze, MCMXXVI, p. 43, « steno fermi ».

il giullare; 2° che colui fu Villano Gaetani, arcivescovo di Pisa e forse pur cardinale, il quale si recava, attraversando la diocesi di Siena, nella città di Roma per un conclave; 3° che ciò accadde probabilissimamente alla morte d'Eugenio III, del quale Villano era stato conterraneo, famigliare e fautore; 4° che dunque la cantilena toscana fu composta nel 1153 o nel 1154, e, a ogni modo, non più tardi del 1157; 5° che il vescovo di Volterra, forse andato incontro al cardinale e presente alla festa, fu Galgano de' Pannocchieschi, mentre il Grimaldesco, rammentato per incidenza, fu Grimoaldo vescovo d'Osimo.

Ma questo componimento, insieme con la testimonianza della costituzione normanna [17]) e col Ritmo cassinese, rivela ancora una volta l'esistenza d'una poesia popolesca in volgare per tutta Italia avanti l'imperatore Federigo di Svevia; la qual cosa rende sempre più plausibile la nostra antica opinione: che la poesia d'arte fra noi non nascesse per volontà dell'imperatore, ma si sviluppasse liberamente a grado a grado co' poeti di popolo, e dall'imperatore poi fosse stata soltanto raccolta e onorata nell'aula siciliana.

1901.

[17]) Cesareo, *Le origini della poesia lirica*, Sandron, 1901, p. 26.

PER LA DATA DI UNA CANZONE DEL NOTARO GIACOMO

Il cod. Vaticano 3793 (A) e il Laurenziano-Rediano 9 (B), in quella parte dov'hanno comune l'origine, recano una canzone del Notaro Giacomo, la quale fu pubblicata, giusta la lezione del primo codice, nelle *Antiche rime volgari* consegnate alla luce da' proff. D'Ancona e Comparetti I, 26-28, e nella *Crestomazia* del Monaci I, 50-51; e giusta la lezione del secondo, dal prof. Adolfo Mussafia nella *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* III, 69-70. Codesta canzone ha una stanza, la quinta, che a me parve di sommo rilievo, per il richiamo, ch'io credei di scoprirvi, a un avvenimento del 1205. La stanza, ricostituita con l'aiuto della doppia lezione, dice così:

Molt'è gran cosa ed inoiosa
chi vede ciò che più li agrata,
e via d'un passo è più dotata
ched oltre mare, in Saragosa,
è di batalglia, [1]) ov'om si lanza
a spada e lanza in terra o mare,
e non pensare
di bandire una domna per dottanza.

[1]) B: *ed in batallia;* ma, se anche l'*e* non avesse a esser verbo, quella lezione non può stare; giacchè la prima parte della comparazione [*più dottata*] richiederebbe a ogni modo: *e di battaglia.* Singolarissima poi la meraviglia d'alcuni, che l'accento dell'*e* non sia notato ne' codici; quasi che non fosse un fatto il più ovvio della grafia di que' secoli l'omissione di quasi tutti gli accenti. In quella stanza medesima il nesso certo *molt'è* appare scritto, ne' due codici, *molte.*

Seguendo la punteggiatura del Monaci, che mi sembrò ragionevole a segno da dovere esser subito intesa e accettata da tutti, io interpretai quel luogo così: « Molto è gran cosa e noiosa questa, di chi vede ciò che più lo diletta [la donna], la quale frattanto è temuta vie più d'un passo, che è [passo] di battaglia oltre mare in Siracusa, dove si pugna con la spada e con la lancia, ora in terra ora in mare » con quel che segue. Cercai nelle cronache del tempo a qual *passo di battaglia* potesse riferirsi il Notaro; e trovai per l'appunto, come su lo scorcio del 1205 i Pisani avessero assediato per più di tre mesi la città di Siracusa occupata da' Genovesi (« et ipsam civitatem circumquaque obsidentes *per tres menses et dimidium et plus etiam* in illa obsidione *permanserunt* »), e frequenti mischie vi si fossero accese, ora in terra ora sul mare, proprio come nella canzone, finchè la vittoria rimase a' Genovesi nella battaglia campale del lunedì avanti Natale di quell'anno medesimo. Il Notaro, che si trovava fuori di patria, potè, durante que' tre mesi e mezzo *et plus etiam*, avere notizia di quel *passo di battaglia* ch'era divenuto il capoluogo del suo paese; e vago, com'era, di derivare allusioni storiche agli scritti suoi, avrà voluto accennare, poichè gli veniva in taglio scrivendo quella canzone, all'assedio [2]).

Il *dottata* accordato con *ciò* non mi dava noia, poichè *ciò* era *Madonna;* tali sconcordanze apparenti sono ammesse dall'uso della lingua italiana: ricordavo, fra altri, l'esempio di Dante nella canzone *Amor che nella mente*:

In lei discende la virtù divina
Siccome face in Angelo, che 'l vede,

dove *'l*, maschile, si riferisce a *virtù divina*, perchè questa locuzione sta in luogo di *Dio*. Nè anco mi dava noia il *passo... ch'è di battaglia*, per « il passo ove accadon bat-

[2]) *Le origini della poesia lirica*, l. c. pp. 107-8.

taglie, il passo battagliato »: la nostra lingua concede di sostituire all'aggettivo il sostantivo determinante con la preposizione *di*: al modo stesso l'Alighieri scrisse nell'*Inferno* XXIV, 129: « Ch'io 'l vidi uom già di sangue e di corrucci »; e infinite locuzioni compagne si ripeton pur oggi. D'altra parte il richiamo del Notaro quadrava mirabilmente a quel fatto d'arme, ne' ragguagli del luogo (Siracusa, sic. ant. *Saragusa*); del lungo assedio (*passo... ch' è di battaglia*); delle mischie combattute in terra e sul mare: altri indizi inducevano a sospettare che nel 1205 Giacomo da Lentino già avesse dovuto cominciare a far versi: io dunque non esitai a proporre quella data come « più che probabile ».

Ad altri parve altrimenti. Riepilogando, riformando e in parte accettando le critiche de' miei precedenti contraddittori, Adolfo Mussafia conchiuse, che il consenso di «tre studiosi indipendenti l'uno dall'altro, è come una guarentigia che il passo così disputato ha trovato omai la sua giusta interpretazione »; che sarebbe la loro [3]). A parte l'indipendenza di tre studiosi i quali sanno l'uno dell'altro, io veramente, se l'illustre professore di Vienna permette, in tali argomenti non son troppo tenero delle votazioni, nè anco a scrutinio segreto. Ragioniamo, se ci riesce: è quello che di meno peggio ancora si possa fare.

Gli argomenti confederati de' miei contraddittori (dico gli argomenti che sono, o posson parere, di qualche peso, almeno a un lettore impreparato) sono i seguenti:

1.° Il primo verso va letto *Molt'è gran cosa e dinoiosa*, e per *dinoiosa* s'intende il contrario di *noiosa*.

2.° « Il costrutto *più dottata ched è di battalglia* è troppo insolito, anzi a dirittura alieno dalla sintassi italiana di ogni tempo, la quale vuole l'interposizione di una negativa » [4]).

[3]) *Rassegna bibliograf. d. letterat. ital.* A. III, n. 3, p. 76.
[4]) T. Casini nel *Bullettino d. Soc. Dant. ital.* N. S. II, 3.

3.° « In Italia come in Provenza, in Ispagna come in Inghilterra, nel latino de' cronisti, nel provenzale de' poeti d'amore, nel francese delle romanze e delle canzoni, tanto era dire *Oltre mare* quanto: *La Terra Santa* »); dunque *oltre mare* non può voler dire *Siracusa*.

4.° Il senso, ove si mantenga la clausola verbale nel quinto verso, resta sintatticamente inesplicabile.

Lascio da banda la proposta d'un *dinoiosa*; ch'è uno sproposito tanto fatto di filologia italiana. Un *di* privativo romanzo davanti un aggettivo e in un volgare del secolo decimoterzo, è una di quelle immaginazioni che può parere ingeneroso perfino di rammentare. *Inoioso* è il corrispondente italiano dell'*enoios*-o prov franc. spagn. ptg., da **inodio-are* come sembra omai certo; e fu pure adoperato dal Cavalcanti nel son. *Chi vuole aver*: « Ma volontà villana ed innoiosa » [5]). Del rimanente, tale proposta fu rigettata subito, e si capisce, da quanti tornarono su la questione.

Il costrutto *più dottata ched è di batalglia* non avrebbe senso comune, se fosse. Non è; e la costruzione di quei versi è tutt'altra: [*Madonna*] *è via più dottata d'un passo ched è di battaglia*, vale a dire: « Madonna è più temuta d'un luogo, che è luogo di battaglia ». Il pronome relativo costì è agevolato, anzi richiesto, dal lungo inciso « d'oltre mare in Saragosa »; omesso questo, il poeta avrebbe potuto dire *un passo di battaglia*, senz'altro.

Che nel secolo decimoterzo, o anche prima, o anche dopo, *oltre mare* si dicesse soltanto per *Terra Santa*, è affermazione che fu buttata lì la prima volta con assai meno circospezione che non dimandi questa sorta d'indagini. I testi antichi di tutta la zona romanza attestan propriamente il contrario.

[5]) Cfr. G. Salvadori, *La poesia giovanile e la canzone d'amore di G. C.*, *Roma*, 1895, son. 6.

Nel *Boezio* provenzale è detto:

... el trametia los breus *ultra la mar*,
a obs los Grex Roma volia tradar: [6])

qui dunque *oltre mare* è la Grecia. E uno. Nella biografia di Peire Vidals è narrato: « el sen anet *outramar*, e de lai amenet una greca qeil fo donada per moiller en Cipre »; [7]) qui *oltre mare* è Cipro. E due. Girautz de Luc si sdegna perchè il re d'Aragona Alfonso II abbia venduto il castello di Polo in Valenza al re del Marocco, e prorompe:

Gaug n'an las gens *d'outra mar*
Car lor fau tou gent socors....
Dieus qual gaug n'an lai part Valensa,
Car Pol torne en tanensa
Del rei marroqui... [8])

dove la gente d'oltre mare è quella di Valenza o, al più, del Marocco, vale a dire appena di là dallo stretto di Gibilterra, che non è troppo più largo del Faro. E tre. E a codesta indulgenza del re d'Aragona pe' Mori del Mezzogiorno di Spagna e d'oltre il mare di Gibilterra allude di certo Girautz de Borneil nell'invio d'una canzone ad Alfonso:

E port presen
Al rei n Amfos
De mos sos;
C'autra manentia
Non ai mas de dir

[6]) Bartsch, *Chrestom. provenç.* 4 ed. p. 3.

[7]) *Il canz. prov.* A negli *Studj di filol. rom.* III, p. 290.

[8]) Così un codice citato dal Milà y Fontanals, *Los Trovadores en España*, 1889, p. 102, n. 23. A reca *d'outra I Nil;* ch'è forse la lezione vera, per ragion di rima. Se non che la possibile sostituzione d'*outra mar* a *outra l Nil* non è senza significato.

Q' ieu l'esper ofrir;
Mas car es pros e mante
Pretz, mi cove
Q' ieu le stia aclis
S'era *outramaris.* (A 47)

E quattro. Gavaudán, in un suo sirventese composto circa il 1211, chiama egli pure « cas negres *outramaris* » i sudditi del re di Marocco [9]). E cinque. Nel poema dell'*Intelligenza* Leliusso è pinto in atto di dire a Cesare:

Ciò che comanderai fie fatto bene
Com'i' ho fatto in Sithia ed *oltre mare;*

dove *oltre mare* sarà quel che si vuole, ma non di certo la Terra Santa. E sei. Nei *Fioretti di S. Francesco* XXIV, questi « andò una volta oltremare con dodici suoi compagni santissimi per andarsene diritto al Soldano di Babilonia »; dove *oltremare* è l' Egitto. E sette. Ne' *Ducs de Normandie* di Wace, ed. Andresen, III, 201-202, Loewis

En Engleterre fud nurriz,
Pur ceo fud il *transmarin* diz;

nell' *Eliduc* di Maria di Francia, v. 486, il re giuoca a scacchi

A un chevalier d'ultre mer,

e in questi due casi *oltre mare*, rispetto a un Normanno e a Maria, è l'Inghilterra. E nove. Nel poema latino su Tommaso Becket, pubblicato dal Du Méril, *Poés. lat. du moyâge*, p. 83, vanno a uccidere il santo « bini bis, de finibus missi *transmarinis* »; i quali sono Francesi, « *transmarinis* » per l'inglese autore del componimento, scritto nel secolo XII. E dieci. Nell'*Aye d'Avignon*, ed. Guessard e Meyer, v. 2787, Senson e Amaugin, padri di Guichart e Aulori,

[9]) Milà y Fontanals, l. c. p. 129.

imprecando a' loro figliuoli che parteggiano per Garniers, li rimbrottano a questo modo:

> Voirement estes vous du linguague Chain
> Qui son frere meurtri d'un coutel acerin,
> Qui vos peres failliez por l *outremarin.*

Ora Garniers, figliuolo di Doon di Nanteuil e nipote di Doon di Magonza, era francese: soltanto la sua famiglia avea passato qualche tempo in esilio, ma non in Terra Santa: qui dunque *oltremare* vuol dire una terra d' esilio fuor della Francia; l'Inghilterra di nuovo. E undici. E basta, mi pare. Ora se i Provenzali poteano parlar d'*oltremare* in proposito della Grecia, di Cipro, di Valenza, del Marocco; i Normanni in proposito dell' Inghilterra; gl' Inglesi in proposito della Francia; gl' Italiani in proposito dell' Egitto e della Scizia; io non riesco a intendere perchè uno che dimorasse nell' Italia superiore o centrale, non potesse dir *oltre mare* di Siracusa, ch' è su la costa ultima della Sicilia. Del rimanente quando, nel poema di Guglielmo Pugliese, il normanno Roberto

Transvehitur Siculum multis comitantibus aequor

per passare da Reggio a Messina; quando il conte Ruggiero nella storia di Goffredo Malaterra, da Reggio ha stabilito che « mare nescientibus hostibus transiens, Siciliam invaderet »; le espressioni *transvehitur aequor*, *mare transiens*, non vanno tacciate meno d' « iperbolica improprietà » che l' *oltre mare* ov'è collocata dal Notaro Giacomo la città di Siracusa. E pure si trovano in cronache e in versi del tempo.

Che poi i Siciliani, a loro volta, dicessero *oltre mare* per *Terra Santa*, non fa nè ficca. Quelli di Siracusa erano oltremarini per la gente del Settentrione d' Italia; per la gente di Siracusa erano oltremarini quelli di Terra Santa: al modo

stesso che un Genovese sarà meridionale per uno Svedese; e si crederà settentrionale rispetto a un Siciliano. Son cose che si capiscono anche senza il soccorso della filologia. Per altro il Notaro sapea così bene che *oltre mare* serio serio avrebbe potuto significare la Terra Santa, che vi pospose subito la determinazione locale: *in Saragusa.*

— Ma c'è un'altra poesia dove sia detto che Siracusa è oltremare? — Non c'è, per la buona ragione che, nella poesia romanza straniera fino alla metà del secolo XIII, Siracusa, ch'io sappia, non è mai ricordata; nella poesia italiana è ricordata un'altra volta, ma in guisa che l'*oltremare* non c'entrava per nulla. In questo caso il difetto non è un argomento, nè pro nè contro la tesi.

Non intendo poi come sia parso a qualcuno che il senso, ove si mantenga la clausola verbale nel quinto verso, resti sintatticamente inesplicabile. Io credo d'averlo spiegato sopra, con sufficiente chiarezza: « Molto è gran cosa e noiosa — vale a dire: è cosa grave e noiosa — questa: il vedere ciò che si predilige, la donna amata, che ha da esser temuta vieppiù [10]) d'un passo, d'un sito, d'un luogo, il quale, oltre mare in Siracusa, è passo, è luogo, è sito, dove ferve ogni giorno battaglia » eccetera, eccetera. Per me è limpido come l'acqua.

Posso sbagliarmi; ma mi lusingo che, dopo ciò, la mia interpretazione non si possa più mettere a dormire con tanta furia, quanta n'han dimostrata i miei contraddittori. Resta a vedere soltanto: l'interpretazione proposta da quelli è almeno probabile da quanto la mia?

[10]) Il Mussafia dubita che il rinforzativo *via* non possa staccarsi da *più;* si può, e da *più* e da *meno;* gli esempi abbondano: « Capitale e merto rende a loro, e assai ben sufficiente via credo più non fu loro intenzione ». Fra Guittone, *Lett.* 14, p. 42. « Narrò ad Oberto Orlando il tradimento Che fu fatto alla giovane, e da cui Fatto le fu; dal perfido Bireno, Che via d'ogn'altro lo dovea far meno ». Ariosto, *Fur.*, XI, 63. « Vie sempre più vanno smoderatamente crescendo » Bianchini, *Sat. Sold.* 113.

Il prof. Flaminio Pellegrini, accettando, e qua e là migliorando le esposizioni anteriori, dichiarò la stanza a questo modo: « È cosa (condizione) grande, cioè grave e noiosa quella di colui che vede ciò che più gli aggrada e cui (in pari tempo) LA DISTANZA D'UN PASSO riesce più terribile che (non quella immensa) fra Terra Santa e Saragosa, e più d'una battaglia.... » [11]) Il Mussafia invece preferì costruire: « ed è vieppiù dottata d'un passo (= passaggio) che è d'oltre mare a Saragosa.

Ma in codesto luogo la contrapposizione ideale è fra l'*aggradimento* per la donna e il *timore* ch'ella ispira al poeta: una cosa che riesce tanto gradita, e pure è tanto terribile! Qui sta l'effetto estetico di que' versi; il quale se ne va in fumo, se c'entra di mezzo la *distanza d'un passo.* Il poeta non temea *la distanza*; temea la crudeltà di Madonna: a superare quella distanza ci volea poco: i guai cominciavano quando si trattava di venire all'attacco d'una virtù tanto rigida. Insomma, spiegando a quel modo, non soltanto si rigetta la chiara e bella antitesi voluta dal poeta; ma gli si regala una metafora slegata e ambigua affatto contraria al modo di concepire del trovatore siciliano.

Il verso « Che d'oltre mare in Saragosa » non può, a mio credere, indicare i due termini d'una distanza. Prima di tutto, la preposizione *in* sarebbe impropria e fuor dell'uso de' primi secoli: i Provenzali dicevano: *da... tro* o *da...a;* i nostri *da... infino a* (e così hanno i tre soli luoghi della scuola siciliana ov'è adoperata codesta locuzione), e più raramente *da... a*; non mai nè gli uni nè gli altri, ch'io sappia, *da... in*, che sarebbe riprovevole anc'oggi. Vediamo qualche esempio:

Sercat ai de Monpesler
Tro lai part la mar salada

(A 553, B. DE BORN.)

[11]) *Gior. stor. d. lett. ital.* XXV, p. 10 sgg.

De Salsas a Ereill

(M. G. I 160, G. De Bergedan)

Que da Sant Iacme a Narbona
Detracion non apar

(A 583, G. De Bergedan)

Q' es del Peiron tro sus sen Alamaigna

(A 572, G. De Bergedan)

D'Agri [12]) infino in Messina

(A XVIII, Giacomo da Lentino)

Da la Magna infino in Aquilea

(A LVIII, Giacomino Pugliese)

Con Greza e [con] Lamangna infino in Franza

(A LV, Giacomino Pugliese).

Nel verso del Notaro, dunque, *Saragosa* non può rappresentare il secondo termine d'una limitazione di distanza; ma è proprio una designazione locale dichiarativa dell'*oltre mare* che precede.

Andiamo avanti. Se il trovatore stava in Sicilia, come gli sarebbe venuto in mente di cominciare la limitazione dal

[12]) Dove *Agri* è l'*Acrae* ant. *Agri* mediev. oggi *Palazzolo Acreïde*, castello in quel di Lentino. Nell'*Itinerarium Antonini Augusti*, ed. Parthey e Pinder, Berlino, 1848, è detto *Agris* (p. 41). E pare che codesto nome gli restasse, arabizzato in *Akrât* anche al tempo della dominazione mussulmana in Sicilia. Cfr. M. Amari, *Storia dei Musulmani*, I, p. 270. Se fosse il fiume Agri in Basilicata, la designazione geografica contenuta in quel verso difetterebbe non meno di logica, che di grammatica. *Agri* fiume richiederebbe l'articolo; delimitare una distanza tra un fiume e una città è fuor del consueto, segnatamente in poesia: infine, chi immagina una tale delimitazione, la immagina secondo i confini naturali di un paese. Si sarebbe capito, fino a un certo segno, che Giacomo avesse scritto: *Dal fiume Agri fino al Faro* o *al mare* o *a Reggio;* si sarebbe capito che avesse scritto *Dall'Agri fino a tutta la Sicilia;* non si capisce *fino in Messina*, dove una nuova zona geografica è già cominciata.

luogo più lontano per finire al vicino? Ciò è innaturale e irragionevole. Uno che adopera quell'artifizio, si parte, anche idealmente, dal luogo ove sta, e cerca di poi la meta del suo viaggio. A chi dimori in Roma vien fatto di dire: — La tal cosa mi secca più d'un viaggio da Roma a New-York; — non mai: — Da New-York a Roma. — Son sottigliezze, capisco; ma sottigliezze alle quali, se non ci badano i ricercatori, badan sempre gli artisti.

E poichè siamo su le sottigliezze, eccone un'altra. Se il poeta intese fare dell'emistichio «E di battaglia» un altro secondo termine di paragone a «più dottata», come alcun vuole, perchè adoperò la congiunzione *che* la prima volta (*più dottata ched oltre mare*), e la congiunzione *di* la seconda (*e di batalglia*)? Non era più chiaro, più semplice e più corrente scriver *che* anco quest'altra volta (*e che batalglia*)?

Finalmente, è affatto fuori delle abitudini letterarie del secolo decimoterzo, quella d'adoperare due paragoni consecutivi in servizio d'una medesima idea. Qui poi un dei paragoni è veramente di gusto un po' equivoco. Paragonare una donna ad una battaglia, passi: c'è anche nella Bibbia; ma paragonarla a un viaggio di mare con tutte le peripezie che vi s'accompagnano!... C'è da rinnegare per sempre la galanteria obbligatoria dei trovatori provenzali e provenzaleggianti di tutti i paesi d'Europa.

Tirate le somme, l'interpretazione, pur riveduta e corretta, de' miei contraddittori, barella forse un po' troppo, così dal lato della filologia come da quello della grammatica, così dal lato della rettorica come da quello della buona poesia. E confesso ch'io son costretto a tornare alla lezione del Monaci e alla mia spiegazione, che mi sembra ancora, dopo quest'esame spregiudicato, la sola possibile.

Conchiudendo, mi permetto di ricostituire criticamente, su le due lezioni che possediamo, il testo dell'ormai celebre componimento. Mi giovo, secondo il bisogno, delle va-

rianti di A e di B; propongo qua e là alcuna emenda richiesta dal senso o dalla metrica; aggiungo l'interpretazion mia d'ogni stanza.

NOTARO GIACOMO

La namoranza disiosa
Ch'è dentro a l[o] mi' core nata,
Di voi, madonna, è pur chiamata
Merzè; se fusse aventurosa! 4
E poi ch'io non trovo pietanza
[O] per paura o per dottare,
S'io perdo amare,
Amor comanda ch'io fazza arditanza. 8

St. I, v. 2, AB: *almicore;* ma il verso non torna se non restituendo l'articolo siciliano. 3, B: *et.* 4, B: *aventuros.* 5, A: *inon truovo.* 6, AB: *per paura;* ma il verso non torna. 8, AB: *amore;* A: *facca.* La forma originaria dev'esser questa ch'è la siciliana; se non che l'amanuense dimenticò (e gli accadde anche altrove) la cediglia onde il *c* si cambia in *z.*

[L'innamoranza desiderosa, ch'è nata dentro il mio core, quand'è di voi, madonna, [quando nasce nel cuore d'una dama come voi, madonna] si suol chiamare mercede: se questa mercede, se questo ricambiamento d'amore, nascesse davvero! E giacchè non trovo pietà dimostrandomi timido, se devo tralasciar quest'amore, voglio provare a farmi ardito].

Grande arditanza e coragiosa
In guiderdone amor m'à data
E vuol che donna sia quistata
Per forza di gioia amorosa. 12
Ma troppo è villana credanza
Che donna degia incominzare;
Ma vergongnare
Perch'io cominzi, non: è mispregianza. 16

St. II, v. 11, AB: *vuole;* ma il verso non torna se non col troncamento. 12, B: *forsa.* 13, AB: *credenza.* 14, A: *inconinzare.* 16, A: *coninzi.*

[Amore m'ha dato in guiderdone molto ardire e coraggio; e vuole che la donna sia vinta per forza di gioia amorosa. Certo, sarebbe villana [da parte mia] la pretesa, che dobbiate cominciar voi, che siete la donna; ma voi dimostrare vergogna se comincio io, no, nè pure: è [non più dimostrazione di verecondia, ma di] disprezzo [13])].

Di mispregianza amor mi schusa
Se gioia per me è cominzata
Di voi che tant'ò disiata,
E sonne in vita cordogliosa. 20
Ca, bella, sanza dubitanza
Tucte fiate in voi mirare
Veder mi pare
Una maraviliosa similglianza. 24

St. III v. 17, AB: *Di mia speranza.* 18, A: *coninzata.* 20, B: *E sonon in vita cordollios.* 22, A: *tute.* 23, AB: *Vedere.* 24, B: *maravigliozа.*

[Da tal disprezzo mi difende amore, se comincio a dimostrarvi il piacere di voi, che ho tanto desiderata; e però ne son tanto afflitto. Chè senza dubbio, o bella, tutte le volte che vi rimiro, parmi vedere una sembianza maravigliosa [di figura celeste].

Tanto siete maravilgliosa
Quand'i' v'ò bene affigurata,
C'altro parete che 'ncarnata;
Se non ch'io spero in voi, gioiosa. 28
Ma, tanto tarda la speranza,
Solamente per [a]donare
Oi mal parlare,
Amor non vuol ch'io perda mia intendanza. 32

St. IV, v. 25, B: *meravilliosa.* 26, A: *afigurata.* 27, B: *carnata.* 30, AB: *perdonare.* 31, Il Monaci lesse *i*, il D'Ancona *ei;* ma A, come B, ha veramente *oi*=o. 32, AB: *Amore non vuole.*

[13]) Al Mussafia riesce « oltremodo difficile » d'accettare la mia interpretazione; ma non dice il perchè. A me sa di troppo stentato la sua con quel « ma vergognare » che rimane campato in aria.

[Siete tanto maravigliosa, quand'io v'ho ben guardata, che non parete cosa mortale; se non ch'io spero in voi, gioiosa. Ma se la speranza tarda tanto solamente per l'accorgere (= sic. ant. *adunari*: cfr. fra altro *Il Libro de' vizii e delle virtù* ed. De Gregorio, p. 182) o (= sic. ant. *oi*) per il mal parlare [della gente], amore non vuole ch'io smetta d'amare.]

Molt'è gran cosa ed inoiosa
Chi vede ciò che più li agrata,
E via d'un passo è più dotata
Ched oltre mare, in Saragosa, 36
E di batalglia, ov'om si lanza
A spada e lanza in terra o mare;
E non pensare
Di bandire una donna per dottanza. 40

St. V, v. 34, A: *gli*. 35, A: *um*. 37, B: *Edinbatallia;* AB: *omo*. 38, A: *spade;* B: *lanze*. 40, B: *doctanza*.

Premetto ch'io pure, col Casini, ritengo che tra la st. IV e la V una intermedia ne manchi, per il difetto dell'unisonanza (vale a dire della parola riecheggiata dall'ultimo verso d'ogni stanza nel primo della stanza seguente), ch'è mantenuta nel resto della canzone.

[È condizione assai grave e noiosa, [quella di] chi vede ciò che più lo diletta, e ha da temerla vieppiù d'un passo che oltre mare, in Siracusa, è di battaglia; dove si pugna con la spada e con la lancia ora in terra ora in mare; e [cosa assai grave e noiosa è] non osare di pubblicare il proprio amore verso una donna per paura. [14])]

Nulla bandita m'è dottosa
Se non di voi, donna pregiata;
C'anti vorria morir di spata
Ch' i' voi vedesse curruciosa. 44

[14]) Così pure intende i due versi ultimi il Mussafia.

Ma, tanto avete canoscianza,
Ben mi dovreste perdonare,
E comportare
S'io perdo gioia, che so m'aucide amanza. 48

St. VI, v. 41, A: *bandira;* B: *doctosa.* 42, A: *presgiata.* 43, A: *voria;* AB: *morire.* 44, A: *churociosa.* 45, B: *avere;* A: *canoscienza,* B: *cannoscienza.* 47, B: *e conportare.* 48, AB: *chesso.*

[Nulla io temo di pubblicare se non [l'amore di] voi, donna pregiata; chè vorrei prima morir di spada, che vedervi in corruccio. Ma, intelligente come siete, dovreste perdonarmi e tollerare il mio umor triste, giacchè la passione m'uccide].

Del resto, per tornare ancora una volta su la data famosa della quale s'è ragionato, io non intendo come possa essere parso tanto straordinario, che un trovatore siciliano provenzaleggiasse fuori di patria nell'anno 1205, quando troppi altri fatti concorrono a rinfiancare codesta proposizione. Del Notaro Giacomo non abbiamo notizia alcuna, se non forse ne' sogni di certi imbottatori di nebbia, dopo il 1240: segno ch'egli non visse troppo più a lungo. Ora un uomo così celebrato da' poeti del tempo suo, un uomo rammentato e lodato molti anni dopo persin da Dante, un notaio imperiale, non sarà stato un ragazzo: si può dunque stabilire, così a occhio e croce, che debba esser nato nell'ultimo quarto del secolo decimosecondo. Sappiamo d'altra parte che Pier della Vigna, assai men nominato di Giacomo come poeta, nacque egli pure circa il 1180; e loro coetaneo sarà stato Rugieri d'Amici, già capitano, ch'è quanto dire governatore, della Sicilia, nel 1238. Or almeno costoro avranno cominciato a trovare fra il 1200 e il 1210, prima che Federigo re di Sicilia, nato nel 1194, fosse giunto a una età da poter esercitare un'azione qualunque su la cultura del tempo suo; se non vogliam figurarci che a quaranta o più anni un ministro di stato, un notaio di curia e una

sorta di vicerè piantassero lì gli affari della loro amministrazione per mettersi a tentar su le dita o con la viola d'amore i primi numeri della nuova poesia. Ma di tutto ciò e d'altro ancora ebbi a ragionar nel mio libro chiaramente e largamente; se bene potè far comodo altrui di trasandare la mia argomentazione. Perchè uno dei modi più certi di non avere mai torto, è quello di non ascoltare fuorchè solo se stessi.

1895.

SU L'ANTICO VOLGARIZZAMENTO SICILIANO DEL TESTO GRECO DI S. MARCO.

Il codice n. 112 della Biblioteca Universitaria di Messina è un Evangeliario greco di mano non anteriore al secolo XII, membranaceo, di carte 146 con numerazione araba moderna, mutilo al principio e alla fine, con racconciata di fresco l'antica rilegatura di pelle bruna. La scrittura è la minuscola nuova con le capitali e i titoli in rosso: sono in rosso anche le notazioni musicali e liturgiche del testo. A c. 50^{r} col. 2 cominciano a apparire nelle interlinee dei tentativi di volgarizzamento siciliano: qua e là a sbalzi una parola, una lettera, una frase: il tutto in rosso. A mano a mano codesti tentativi si fanno più frequenti e meno interrotti, finchè a c. 52^{r} col. 2 occorre il volgarizzamento di tutta la narrazione d'un miracolo, corrispondente al cap. IX, vv. 17-31 nella volgata dell'Evangelo di Marco.

Codesto volgarizzamento siciliano non è ignoto agli eruditi. Fu dato in luce la prima volta da quel valoroso illustratore di cose siciliane che fu Vincenzo Di Giovanni nel *Propugnatore*, vol. XVI, 1883, pp. 321-322; fu ristampato da Ernesto Monaci nel secondo fascicolo della *Crestomazia italiana dei primi secoli*, pp. 411-412. Il secondo editore riprodusse in tutto e per tutto il testo e le conclusioni del primo [1]). Il quale, avendo fra mano un documento siciliano

[1]) Ma, dopo la pubblicazione di questo scritto, emendò il suo giudizio nelle note aggiunte al volume.

scritto in caratteri greci, si contentò di riportarlo tal quale co' segni corrispondenti dell'alfabeto nostro, e lo tenne non posteriore al sec. XIII, su la fede di alcuni dotti stranieri, che non recarono alcuna prova della loro affermazione.

La trascrizione data dal Di Giovanni, non ostante i molti suoi pregi, non basta forse alle esigenze nè della glottologia, nè della critica storica. Oltre che il testo non fu sempre trascritto con ogni scrupolo, quella contaminazione di segni mezzo greci, mezzo moderni, vieta di cogliere i suoni e le forme del dialetto in cui fu vergata codesta scrittura; e soltanto l'accurata osservazione de' suoi caratteri interni ed esterni può avviarci a scoprire l'età a cui ella va riportata.

Prima d'accingermi all'opera mia di trascrizione, io volli esplorar tutto il codice attentamente: e vi trovai più postille, delle quali la sola notabile, a c. 116^{v} in fine, sciolti i nessi e le abbreviature, dice: *Ἐγὼ ἱερεὺς βαλδουβίνος οἱός γουλλ. βαλδουβίνου τοῦ ἀπὸ Χόιρας σολρτ. ἐλήλυθα ἐν τῇ Σικελίᾳ ἐν ἔται ,ϛω⊥β'. Ἐγὼ ἱερεὺς βασιλιανός.* Che tradotta suona così: *Io padre Baldovino figliuolo di Guglielmo Baldovino da Chera* [*σολρτ ?*] *giunsi in Sicilia nell'anno 6892. Io padre basiliano.* Chera è Tegea, città dell'Arcadia orientale presso l'Argolide; l'anno, ragguagliato al principio del mondo secondo l'èra di Costantinopoli, corrisponde al 1384.

Or tale postilla non è nè della stessa mano del testo greco, nè di quella del volgarizzamento siciliano. La scrittura del quale si tradisce, per alcuni segni, posteriore a quella del testo, non anteriore a quella della notazione.

La nuova minuscola greca si mantenne, durante più secoli, dello stesso tipo: non tanto, per altro, che le variazioni di alcune lettere, ravvicinate e paragonate fra loro, non consentano di stabilire a un di presso l'età d'una scrittura. Lasciando da parte le lettere le quali nel nostro volgarizzamento non offrono alcun utile indizio, ci faremo a

considerar quelle, onde si possa ricavar qualche luce alla nostra indagine. La *β* con l'asta alquanto prolungata sotto il livello della pancia inferiore non comincia a apparire se non circa il 1255 e diventa comune nella seconda metà del secolo XIV [2]). Nel nostro volgarizzamento ella è sempre d'una tal forma. Soltanto verso il 1351 apparisce la *ε* formata d'un leggiero arco tagliato a mezzo da una lineetta verso destra, che la fa somigliare a una *t* minuscola della nostra scrittura [3]). E tale è costantemente la *ε* del volgarizzamento. L' *ω* durante tutto il secolo XIII ebbe la forma di un ꝏ giacente: solo nel XIV e nel XV secolo divenne frequente la forma corsiva moderna d' una doppia o aperta sopra nel mezzo [4]). E tale forma è per l'appunto quella del volgarizzamento. E in generale la scrittura di quella parte del codice si può ragguagliare al tipo corrente dopo la metà del secolo XIV. Ma un altro indizio inaspettato ci riporta a quel tempo. Nella prima colonna del volgarizzamento una parola, una sola in tutto il brano volgare, è scritta non in caratteri greci, ma occidentali: la parola *buca*. Ebbene: la scrittura di questa parola non è gotica o semigotica, come sarebbe stata di certo nel secolo decimoterzo o anche nella prima metà del XIV, ma in una minuscola tondeggiante la quale s'avvicina assai alla minuscola umanistica del secolo XV.

[2]) Gardthausen, *Griech. Paläogr.* Leipzig, 1879, p. 200.
[3]) Ibid. taf. 10 *ε*, 14.
[4]) Ibid. p. 209.

E ora, ecco la trascrizione fedele del testo siciliano.

f. 52r col. 2

ούν ωμου βίννι α [5]) *τζεσοῦ*
ηγγινουκιοῦνι πρεγάνδουλου ε διτζενδου
μα[ιστρου] πορται α
μέου φίλ[λ]ου α ττε αβένδου
σπιριτου μουτου ε οῦν 5
δι λου πιλλα: λου
γεττα ε φα σκιούμα α λα buca
στρ[ου]σκα λι δεντι σωι

f. 52v col. 1

ασι[κα] ε δ[ισ]
σι α[λιτῶι δισιπ]ου[λι κι λ]ου 10
κάτζανου ε ννον πό
τινου εδ ίσου αρεσπουνδένδου
αδ ίσου ε δίτζη ο τζέντι
ινκρέδουλα πιρφινανκουάνδου
σαρρο α βοῦι πιρφι 15
ναν[κουανδου] σαρο κουμι βουι
πορτάτιλου α μὲ
ε πορταρουλου αδ ί
σου κριστου ε βιδένδουλου
ἐ σούβιτου λου σπίριτου 20
λου φιτζη τριμαρι ε καδέν
δου ιν τέρρα σι βουτά
βα ε τζηραβα φατζενδου
[σκιουμ]α
εδ αδιμανδάου α λου πατρι σῶ 25
κουαντου τέμπου ε κι
στα ινφιρμιτατι ισ[ί]ου ε

[5]) Il cod. *βιννα*.

δ ίσου δίσσι δι πιτζουλιτάτι
ε μοιρτι βοτι αδ ίσου λου γι
ττάου α λου φόκου 30
εδ αδ ᾶκκη κι λου φᾶ
μουριρι αδ ι[σου]
μα σι ποτι

f. 52ᵛ col. 2

αγιούτα α ννούι αβένδου
μισιρικόρδηα α ννουη ε τζεσου 35
δίσι αδ ί[σου] σι πόι κριδιρι
τουττι κοσι σου πουσίβιλη
α κιλλου κριδι
ε σουβιτου γριδανδου λου πατρι
δι λου φιλλόλου κου λλακριμι 40
διτζία κριου σι[γνιουρι] αγι
ούτα λα μία ηνκριδουλιτατι ε βιδέν
δου τζεσου κὰ τζη κουνκου
ρριαι τζέντι κουμανδά
ου α λου σπιτουλου ινμουνδου 45
διτζενδου λου σπιριτου
μουτου ε σούρδου εου τι
κουμάνδου έσσι δε
ίσσου ε ννον πιουι ιντρά
ρη αδ ίσου ε γριδάνδου ε 50
μοτλτου λου φατζενδου τρι
α(δι)μάρι
εσσιου ε φητζησι κου
ασι μορτου πιρ κίστου μοιρτι
διτζι 55
ανου κι ερα μόρτου
ε τζ[εσοῦ] πιλλα[ν]δουλου
πιρ λα μανου λου λιβαου αδ ι[σου]

f. 53ᵛ col. 1

ε ρισουρσιτάου εδ ιντράνδου
ῆσσι αδ ούνα κασα λι δισίπου 60
λι σῶι αδιμανδαβανου αδ ίσου
κρίστου ην σουλιτουτινε πιρκι νουι νον λου
πῶττιμου κατζαρι
αδ ίσου ε δισι αδ ίσι
κιστι ατζέντι α ννουλλα κόσα 65
πότι ισιρη ετζέττου
κου
ωρατζιωνι ε κου τζητζουνι
ε ννισένδου δι λλα
α[ν]δαβανου πιρ λα γαλι[λήα] 70
ε νον βουλια
κι λου σαπίσι νου[λ]λου ινσιν
γνιαβα α λι δισι[που]λι
σω ε διτζι[α]
κ[α] 75
σι δουνα α μανου δι ωμι[νι]
εδ ατζιδιραν[νουλου]
εσένδου ατζησου
α λου τέρτζου τζορνου αρρι
σούρσιτιρα † 80

Tale collazione diplomatica ci dà press'a poco il senso del testo e ci rivela il dialetto in cui fu composto; ma non ci consegna esattamente i suoni e le forme di quel dialetto: giacchè molti segni dell'alfabeto greco che vi sono adoperati non corrispondono se non incertamente a altri segni dell'alfabeto siciliano. Per ottener dunque una trascrizione schiettamente siciliana è necessario esaminare que' segni, paragonarli fra loro, scoprire a quali suoni e a quali forme del siciliano il traduttore si propose di ragguagliarli.

I suoni rappresentati dalle lettere *ζ*, *ϑ*, *ξ*, *υ*, *χ*, *ψ* non occorron nel testo siciliano. Le lettere *α*, *δ*, *ε*, *ι*, *μ*, *ν*, *ο*, *π*,

ϱ, *τ*, *φ* corrispondono interamente ad *a*, *d*, *e*, *i*, *m*, *n*, *o*, *p*, *r*, *t*, *f* del nostro alfabeto. La *η* non è che un'altra forma dell' *i*, come la *ω* un'altra forma dell' o. Basti ricordare *μισιϱικόϱδηα* della l. 35 e *πῶττιμου* della l. 63, che non possono riportarsi se non per l'appunto a un *misiricordia* e a un *pòttimu* siciliani. Il dittongo *ου* corrisponde invariabilmente alla lettera *u*. Restano dunque a interpretare la *β*, la *γ*, la *κ*, la *λ*, la *σ* e il nesso *τς*.

La *β* appare nel testo sotto due forme: l'una della corsica minuscola nuova, la quale ancor tiene un poco del tipo onciale *B;* l'altra d'una corsiva di tipo occidentale, non rara nè anco nell'antica scrittura greca, la quale somiglia alla *b corsiva* della scrittura nostra. Col primo segno l'autore del volgarizzamento volle rappresentare la *u* consonante o *v*, come in *βίννι* l. 1, *αβένδου* l. 4, *βοῦι* l. 15, e altrove; col secondo la *b*, come in *πουσίβιλη* l. 37 e *σουβιτου* l. 39.

La *γ* davanti *a*, o, *u* rappresenta la *g* gutturale italiana; una sola volta rappresenta, davanti a un'altra *γ* la *n*, secondo la legge della fonologia greca; due volte in combinazione con la *n* rappresenta il *gn* italiano o *ñ;* negli altri casi rappresenta la *j*, com'è provato da *αγιούτα* l. 34, 42.

La *κ* rappresenta sempre la *k* nostra de' codici più antichi, vale a dire *c* davanti *a*, o, *u*, e *ch* davanti *i*, *e*: soltanto in *ἄκκη* l. 31, è costretta a rendere raddoppiata il suono del *cq* moderno.

La *λ* semplice risponde sempre a *l;* la *λ* doppia è impiegata a render due suoni, quello della doppia *l* nostra e quello, che l'alfabeto greco non potea rendere, del *gli* italiano, come in *φίλλου* l. 4, *πιλλα* l. 6, *φιλλόλου* l. 40. Anche negli antichi testi siciliani codesto suono è qualche volta rappresentato con la doppia *l;* ma più spesso con *gl*.

La *σ* rappresenta tre suoni, la *s* semplice, la *s* doppia e *š* (*sc* davanti *e*, *i*). Anche ne' testi antichi codesto *sc* italiano, *š* è spesso rappresentato con la *s* semplice, come vedremo.

Il nesso *τζ* è il più spesso destinato a rappresentare le palatali semplici e doppie *c'* e *g'*, *c'c'* e *g'g'*, come risulta dalle forme sicure *διτζενδου* l. 2, *ατζεντι* l. 65, *ατζιδιραννουλου* l. 77, che non possono corrispondere se non a *dicendu*, *agenti*, *accidirannulu*. In *τέρτζου* l. 79, il *τζ* rispecchia una *z* forte italiana. Incerte sono le parole *κάτζανου* l. 11, *κατζαρι* l. 63, *ωρατζιωνι* l. 68, che posson essere tanto *caccianu*, *cacciari*, *oracioni*, quanto *cazzanu*, *cazzari*, *orazioni*. Nelle antiche scritture siciliane quel suono è rappresentato dal *ch* o dal *c* e dal *g*.

E ora proviamoci a trascrivere il volgarizzamento in lettere nostre, come avrebbe potuto farlo un siciliano del secolo XIII e XIV.

Un homu uinni a Gesù in jinukiuni pregandulu e dichendu: — Maistru, portai a meu figlu a tte hauendu spiritu mutu; e undi lu pigla, lu ietta, e fa skiuma a la buca, strusca li denti soi, assicca; e dissi a li toi discipuli ki lu cachanu e non potinu. — Ed issu arrespundendu ad issu e dichi: — O genti incredula, pirfinanquandu sarrò a uui, pirfinanquandu sarò cum uui? Portatilu a me. E portarulu ad issu Christu, e uidendulu e subitu lu spiritu lu fichi trimari, e cadendu in terra si uutava e giraua fachendu skiuma. Ed adimandau a lu patri so: — Quantu tempu è ki sta infirmitati issiu? — Ed issu dissi: — Di pichulitati: e moirti uòti ad issu lu jittau a lu focu ed ad aqqui, ki lu fa muriri ad issu; ma si poti, aiuta a nnui hauendu misiricordia a nnui. — E Gesù dissi ad issu: — Si poi cridiri, tutti cosi su pusibili a killu cridi. — E subitu gridandu lu patri di lu figlolu cu llacrimi dichia: — Criu, signuri: aiuta la mia incridulitati. — E uidendu Gesù ka chi cuncurria genti, cumandau a lu spitulu inmundu dichendu lu: — Spiritu mutu e surdu, eu ti cumandu, essi de issu e nnon piui intrari ad issu. — E gridandu e moiltu lu fachendu trimari, essiu e fichisi quasi mortu. Pir kistu

moirti dichianu ki era mortu, e Gesù piglandulu pir la manu, lu liuau ad issu; e risursitau. Ed intrandu issi ad una casa, li discipuli soi adimandauanu ad issu Christu in sulitutine: — Pirkì nui non lu pottimu cachari ad issu? E dissi ad issi: — Kisti agenti a nnulla cosa poti issiri echeptu cu orationi e cu gigiuni. — E nniscendu di llà andauanu pir la Galilia; e non uulia ki lu sapissi nullu: insigniaua a li discipuli so, e dichia ka si duna a manu di homini, ed achidirannulu: essendu achisu, a lu terzu giornu arrisursitirà.

Chi abbia qualche pratica di volgar siciliano antico, ritrova subito in codesto volgarizzamento un altro esemplare di quel siciliano illustre, vale a dire più o meno dirozzato sul modello latino, ch'è la propria lingua di tutte le scritture volgari dell'isola ne' secoli decimoterzo e decimoquarto. Le norme generali del vocalismo e del consonantismo siciliano vi son mantenute. L'*a* rimane immutato; l'*e* e l'o aperte vl. rimangono *è* e ò, come in *homu*, *-endu* (*dichendu* e simili), *denti*, *potinu*, *genti*, *tempu*, *focu*, *poti* e simili. La dittongazione vi manca affatto, come in tutti gli altri antichi testi della regione. La vocale originaria è conservata anche in *meu* l. 3, *eu* l. 47; ma non in *mia* l. 42. Questa differenza di trattamento per i due generi del pronome possessivo di prima negli antichi testi, fu da me rilevata in un altro mio libro [6]).

L'*e* chiusa vl. dà qui pure, secondo la regola, *i*: *vinni*, *assicca*, *discipuli*, *fichi* (fece), *isu*, *kista*, *cridiri* e simili. Eccezioni son le tre voci *tte* l. 4 *etta* l. 7 e *incredula* l. 14. Il riflesso di *te* lat. è costantemente *ti* nel sic. antico: agli esempi citati dal Pariselle [7]), si possono aggiun-

[6]) *Le origini* l. c. pp. 258, 260.

[7]) *Ueber die Sprachformen der ältesten sicilian. Chronik.* Halle, 1883, p. 39.

gere quelli da me raggranellati ne' primi poeti di scuola siciliana [8]), i molti *ti* e *tico* de' *Dialoghi di S. Gregorio*, p. 222 e pss., e qualcuno di testi alquanto posteriori. Il *té* del nostro volgarizzamento va dunque considerato come un latinismo o, ch'è più probabile, come un italianismo. Il *ietta* fu già segnalato dall'Avolio come una forma neologica, il regolare riflesso siciliano è *jitta* [9]). Parola dotta è *incredula:* il siciliano voleva *incridula.*

Normale è anche il riflesso di *o* chiusa vl. in *u* sicil.: *jinukiuni*, *undi*, *buca*, *nui*, *vui*, *duna*. *Toi*, *giornu orationi*, sono eccezioni note e chiarite [10]); se non che la presenza di queste due ultime voci nel nostro testo ce lo dimostra a bastanza tardivo.

Nella *Conquesta di Sichilia* del 1358, ma che noi conosciamo in una trascrizione posteriore d'assai, *jurno* occorre una volta; ma nel codice dei *Dialoghi di S. Gregorio*, ch'è in parte de' primi anni del secolo decimoquarto, *iurno* e *iurni* è frequente, p. 113, 184 e pss. D'altra parte è quasi sicuro che il riflesso di *-iónem* nel più antico volgar siciliano fu *-juni*, com'è provato, non soltanto dalle infinite voci de' testi antichi, segnatamente de' *Dialoghi*, che documentan codesta regola, ma anche dalle rime de' poeti di quella regione, le quali non tornano se non a patto che le voci in *-iónem* siano riportate a *-uni* siciliano [11]). Di guisa che *giornu* e *orationi* ci riportano forse a un periodo, quando l'azione dell'italiano cominciava a premere sul volgar siciliano, vale a dire nella seconda metà del secolo decimoquarto.

Nei testi siciliani de' secoli XIII e XIV m'è accaduto più

[8]) *Le origini*, l. c. p. 259.

[9]) Avolio, *Introd. alla st. del dial. sicil.* Noto, 1883, p. 39.

[10]) Cfr. Schneegans, *Laute und Lautentwickelung des sicilian. Dialect.* Strassburg, 1888, p. 41.

[11]) *Le origini*, l. c. p. 217-8.

volte d'avvertire entro a certe parole la presenza d'una *i* epentetica, che non sempre si può agevolmente spiegare. Nelle poesie di scuola siciliana son frequenti le forme *aigua* e *maitino*, come tutti sanno; ne' *Dialoghi di S. Gregorio*: *maytino*, *maynera* p. 75, *oytri* = *altri*, spesso, *moyra* p. 280, *poynu* = *possunt* p. 84, *strayneri* p. 91; nel *Libro dei vizii e delle virtù*: *mainera* spesso, *acceisu* = *accensus* p. 234, *voita*. Nel nostro volgarizzamento abbiamo *moiltu* l. 51, e *moirti* l. 54, per *multum* e *multi*: l'epentesi cade dunque non punto sul riflesso siciliano della vocale latina (*multum* = sic. *multu*), ma sul riflesso italiano *molto*.

Le vl. *ī* e *ū* rimangono *i* e *u* secondo la regola. Le vocali non accentate offron poco di rilevante: notabile è solo la costanza delle finali siciliane *i* e *u* *in* luogo di *e* e *o* italiane: un altro indizio per la tardità del documento; giacchè ancora nella *Conquesta*, nelle *Croniche*, nel *Rebellamento*, ne' *Dialoghi di S. Gregorio*, e nella *Quaedam profetia* l'esito di quelle vocali è alquanto incerto. Bisogna pur ricordare l'*accidirannu* l. 77, e l'*accisu* l. 78, del volgarizzamento, in paragone de' testi su mentovati, i quali hanno sempre *auchidiri* e *auchisu* [12]). L'*a* protetica così frequente nel siciliano, apparisce qui pure in *adimandau* l. 25, *adimandauanu* l. 61, *agenti* l. 65, *annisursitirà*, l. 80.

Il consonantismo di questo volgarizzamento appar nel complesso quale in tutte le scritture illustri de' due primi secoli, vale a dire riportato il più spesso alla forma corrispondente latina. E, se non italianismi, latinismi di certo sono *pregandulu*, *genti*, *girava*, *essi issiu essiu issiri* (accanto allo schietto sicil. *niscendu* l. 69), *intrandu* e simili. Il nesso *nn* per *nd* non occorre mai.

[12]) Cfr. *Croniche siciliane*, ed. Di Giovanni, p. 15, 56, 78 e pss. Nel *Libro de' vizi e delle virtù* ed. De Gregorio, ancora *alchidirai*, *alchida*, p. 7 e pss.

Ma certe altre forme tradiscono l'influsso dell'italiano. Le parole *Gesù* l. 1, *gigiuni* l. 68, *giornu* l. 79, non sono nè latine, nè siciliane. Il *j* latino rimane in siciliano; e anche negli antichi testi si trova costantemente osservata codesta regola. Oltre i luoghi citati dal Pariselle e dallo Scheneegans, ricordiamo ne' *Dialoghi: judiciu* p. 3, *iuvenectu* p. 63, *sconiuru* p. 10, *maiuri* p. 215, *iniuriusi* p. 94 e così via.

Ancòra nel *Libro de' vizi e delle virtù: iacupu, yhesu, iuda* (p. 13) e simili. Se il nostro testo dunque fosse stato composto al tempo quando il toscano non avea cominciato ad avere autorità di lingua comune, recherebbe non *Gesù*, ma *Jesù;* non *gigiuni*, ma *jijuni* o *dijuni*.

Anche il riflesso di *dj* è *j* in siciliano. Ne' *Dialoghi*: *criju* p. 177, *jornu* p. 7 e anche *iurni* p. 113, 184; nella *Quaedam profetia: gauyu*, st. 17. Il *giornu* del nostro testo non può esser dunque se non un'infiltrazione toscana.

Il riflesso di *pl* lat. è *kj* in siciliano. I vecchi scrittori o ripetevano il nesso latino, o adoperavano il siciliano. Ma il *piui* l. 49 del volgarizzamento non è nè l'una cosa, nè l'altra. La parola latineggiante sarebbe stata *plu* o *plui*, come occorre anche ne' *Dialoghi*, p. 9, 11, 12 e pss.; la siciliana, *kiù* o *kiui*, la quale apparisce in un sonetto di Giacomo di Lentino, cod. Vatic. 3793, n. 333 e in altri documenti: *piui è* la risoluzione toscana.

E toscano è anche l' *ed* che occorre nella presente scrittura. Già fu notato che il digradamento del *t* in *d è* affatto contrario alla tendenza del siciliano; del rimanente si può affermar con certezza che la congiunzione *ed* non occorre mai ne' documenti del siciliano antico, dove la forma costante è *et* o *e*. Nelle *Cronache* è adoperata *e* davanti consonante, *et* davanti vocale; nelle canzoni siciliane di re Enzo e di Stefano *e* sempre; ne' *Dialoghi di S. Gregorio* giù giù fino al *Libro dei vizii e delle virtù* sempre *et* pur dinanzi a consonante.

Finalmente, va tenuto conto di alcune forme schiettamente siciliane, quali la protesi di *n* in *niscendu* 1. 69; l'epentesi di *n* in *pirfinankuandu* 1. 14, l'epentesi di *r* in *risursitau*, *arrisursitirà* = *risuscitau*, *arrisuscitirà* 1. 59, 80; la metatesi reciproca delle consonanti, l'assimilazione delle consonanti, l'assimilazione delle due ultime vocali e lo scambio di *r* con *l* in *spitulu* 1. 45 = *spiritu*, *spitiru*, *spituru*, *spitulu*: tutte forme ancor vive nel siciliano, e appunto per questo forse un po' troppo giovani per il tempo a cui si vuol riportare il presente volgarizzamento.

Che sarà la voce *στρουσκα* 1. 8? Il codice reca propriamente *στρσκα* ; ma appar manifesto che tra il *ρ* e il *σ* fu dimenticata una vocale; e perchè la parola siciliana deve significare ciò che il *τρίζει* corrispondente dell' originale, vale a dire *digrigna*, io m' attentai di ricostruirla con *στρουσκα* = *ex-rōsicat*. Ma oggi, ch'io sappia, questa voce non si trova nel siciliano; nè la recano i vocabolarii.

Il nostro volgarizzamento, se per la ragion paleografica non si può riportare se non nella seconda metà del secolo decimoquarto, per la ragion glottologica non può essere certo respinto più a dietro. Appunto su quel torno di tempo troviamo in Sicilia le prime traduzioni di toscano in siciliano; e molto avvedutamente sospettò Ernesto Monaci che il testo siciliano del *Libro dei vizii e delle virtù* non sia se non una versione del testo fiorentino del notajo Zucchero Bencivenni [13]). E versioni e parafrasi dal toscano sono certamente o probabilmente altre scritture siciliane d' allora, quali *Le Costituzioni Benedettine*, l'*Esopo* siciliano, il *Libro di Jani da Procita* e via dicendo [14]). Anche

[13]) Cfr. E. Monaci, *Di una antica scrittura siciliana* ne' *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, 19 febbr. 1893, p. 118 sgg.

[14]) Cfr. Di Giovanni, *Filologia e Letteratura*, III, Palermo, 1879, p. 54 e cfr. con l' *Esopo volgare* ed. Targioni, Firenze, Le Monnier, 1864.

circa quegli anni il poema di Dante era letto e ammirato in Sicilia [15]); nè io riesco a capacitarmi che non vi fossero letti anche il Petrarca e il Boccaccio. Insomma il volgar toscano avea cominciato a esercitare anche fra noi quell'azione d'accentramento che dovea farne, per tante ragioni, la lingua comune della nazione; e s'intende che le scritture siciliane venute fuori a quel tempo più o meno se ne colorassero. Invece parrebbe inverisimile che se ne risentisse una scrittura siciliana del secolo XIII, vale a dire di quando il toscano non aveva ancora autorità letteraria, e l'idioma adoperato da' poeti dotti era stato il siciliano, e *sicilianum*, come avverte Dante nel *De vulgari eloquentia* I, 12, era pur dimandato tutto ciò che si scriveva in qualunque volgare d'Italia.

1898.

---

15) Cfr. La Natoli, *Gli studi danteschi in Sicilia*, Palermo, 1893, p. 14 sgg.

UN ROMANZO D'AMORE NEL SECOLO XIII

I

La retta interpretazione del romanzo giovanile di Dante è stata oscurata e sofisticata fin ora da un errore di metodo: trattare la *Vita Nuova* non come un'opera d'arte, ma come un libro di storia, un'autobiografia, in cui Dante si fosse proposto di raccontar cose vere, non già di creare una nuova bellezza. E in vece è un'opera d'arte, una vera e propria creazione oltre e sopra le cose accadute. Dopo il formalismo distratto degli ultimi Provenzali e de' primi Siciliani, a cui sembra far le boccacce lo sfrontato realismo d'alcuni poeti di popolo o che al popolo s'ispirano, la *Vita Nuova* è quasi la rappresentazione spirituale e velata d'un amore di sogno. Nè altra la volle il poeta, se rimosse con diligenza meticolosa qualunque determinazione che potesse parer troppo materiale e concreta; onde sono taciuti i nomi de' luoghi e delle persone; quello della città; quello del fiume che l'attraversa; quello del primo amico di Dante; quelli del padre e del consanguineo, delle amiche e delle rivali di Beatrice; tutti, salvo il nome fatidico di Giovanna e l'altro della gentilissima, ch'è accompagnato da questa chiosa: « la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che sì chiamare » [1]. Frase avviluppata ed ambigua, che ha dato tanto filo da torcere a' commentatori, costretti, per interpretarla, a far vio-

[1]) V. N. I.

lenza alla grammatica o al senso comune; e va forse intesa così: — Fu chiamata Beatrice da molti i quali non sapeano *che cosa, qual'altra cosa*, chiamar così. — Era, avverte il poeta, la gloriosa donna della sua mente; e molti la chiamavan Beatrice, non conoscendo alcuna creatura più degna d'esser così dimandata. Il romanzo giovanile di Dante si svolge tutto in una mezz'ombra di mistero e di rapimento. Procede per visioni e per allucinazioni, e anche un chiosatore circospetto, il Melodia, osserva con molto acume che de' fatti spirituali ond'è massimamente tramato « alcuni avvengono e si svolgono conformemente alle leggi ordinarie di natura, altri nel colorito o nell'intensità o in altra circostanza, hanno dell'ideale » [2]). A ogni nuova rappresentazione cresce il sospetto ch'ella nasconda un simbolo, un'allegoria, un presagio, una significazione remota. I casi più rilevanti di quell'amore son riportati al numero nove, per dimostrare che Beatrice era un miracolo, la cui radice è solamente la Trinità: a *nove* anni Dante incontra la prima volta Beatrice, che ne avea pure *nove;* compiuti altri *nove* anni accade il secondo incontro; la gentilissima saluta il poeta su l'ora *nona;* in un sirventese ch'egli narra d'aver composto in lode delle più belle donne della città, il nome della sua non soffre di stare se non al *nono* luogo, e così fino alla morte di Beatrice, che avviene per l'appunto nell'ora prima del *nono* giorno del mese, secondo l'usanza d'Arabia; nel mese *nono* dell'anno, secondo l'usanza di Siria e, secondo l'usanza nostra, nell'anno che il perfetto numero (il dieci) era *nove* volte compiuto in quel centinaio [3]).

Le donne del romanzo son larve più che persone: la stessa Beatrice è una forma eterea di bellezza intellettuale

[2]) *La Vita Nuova* di Dante Alighieri, con introduzione, commento e glossario di G. Melodia, Milano, Vallardi, 1905, p. XXXVI.

[3]) V. N. I, II, VI, XXIX.

e divina. La sua apparizione qua giù è prodigiosa e fugace, come quella d'un angelo, e il motivo dominante del libro è la morte di lei, il suo trànsito di terra in Cielo [4]). Nelle tre grandi canzoni che, quasi colonne centrali, sostengon l'armonioso edifizio della *Vita Nuova*, la prima è il presagio, la seconda il terrore e la terza il compianto di quella morte.

La prima creazione di Dante non può essere còlta nel suo vero significato se non da chi penetri nella zona irreale ov'ella si libra luminosa e leggera come un miraggio: scrutata grossamente, si scioglie e dilegua. A un occhio estatico, appar sempra quella; davanti una pupilla fredda e curiosa, si converte in un tessuto di contraddizioni.

A nove anni Dante, bambino, incontra una bambina, Beatrice. Ed ecco che trema in lui lo spirito della vita, *orribilmente;* si maraviglia lo spirito animale, e lo spirito naturale comincia a piangere. D'allora innanzi Amore signoreggiò l'anima del poeta, secondo ch'egli ci attesta [5]).

È già un bel caso che alcuno, e si chiami pur Dante, sia travagliato in età così tenera da tal veemente passione; ma non meno sorprende quel saluto onde, appresso nove anni giusti, e non meno, Beatrice conforta il pavido amante. L'artifizio dell'inaspettata ripresa è troppo visibile, e io, contro il Melodia, inclino a tenere, col Barbi [6]), che il doppio incontro di Dante e Beatrice a nove anni e a diciotto è mera invenzione del poeta. «Ma, oppone qui acutamente il nuovo editore, come distingueremo in essa [nella *Vita Nuova*] i fatti storici dagl'inventati?»

Fu già avvertito il dissidio fra il sonetto ove Dante finge che Amore abbia pasciuto Madonna del cuore di lui e la

[4]) Ciò fu anche avvertito da J. Earle, *La V. N. di Dante*, Bologna, 1899, pp. 73-77.

[5]) V. N. I: « D'allora innanzi dico che amore segnoreggiò la mia anima ».

[6]) *Bullett. d. Soc. Dant.* XI, 3 sgg.

prosa con cui volle egli, molti anni dopo, alquanto sforzarne la significazione simbolica; fu già avvertito come si stenti a credere, per varie ragioni, che quel sonetto sia stato veramente composto da Dante nel suo anno di vita decimo ottavo [7]).

Le donne dello schermo si conviene ormai da' più discreti espositori della *Vita Nuova* non esser altro che figurazioni velate di passioni giovanili, le quali Dante s'ingegnò poi di convertire in quella finzione, allor che volle rappresentare in Beatrice l'unico e degno fastigio dell'amor suo. Dante stesso par confessare la simulazione quando nota, in proposito d'una di quelle: « feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che *alcuna cosa ne scriverò, che pare che sia loda di lei* » [8]). Di lei, vale a dire di Beatrice; e Dante schiettamente confessa d'aver trascritto nel libro suo alcune di quelle composizioni dettate per altre donne, ma che posson figurare come scritte per la gentilissima. Tali sono, per esplicita testimonianza del poeta, il son. *O voi che per la via*, il son. *Piangete, amanti*, il son. *Morte villana*, il son. *Cavalcando* e probabilmente qualch'altro, su cui non si può formulare se non de' sospetti.

Giova in tanto avvertire che, nel primo di cotesti sonetti, non si scernono quelle « certe parole » ispirate al poeta, secondo ch'egli vorrebbe darci ad intendere, dalla sua donna [9]): e quelle segnalate, dopo più chiosatori, dal Melodia, non che riferirsi a Beatrice, sono in aperto contrasto con

[7]) Cfr. Cesareo, *Amor mi spira*, nella *Miscellanea Graf*, Bergamo, 1903, pag. 578; L. Azzolina, *Il dolce stil nuovo*, Palermo, 1903, p. 87; Barbi *l. c.*

[8]) V. N. V.

[9]) « . . . la mia donna fue immediata cagione di certe parole che nel sonetto sono » (VII).

tutto quanto il poeta ha rivelato poco avanti di lei. Se per Beatrice egli era fatto « di sì fràile e debole condizione » che a molti amici pesava della sua vista; se quest'amore l'avea « distrutto » (IV), come può dir nel sonetto:

> Amor, non già per mia poca bontate,
> ma per sua nobiltate,
> mi pose *in vita sì dolce e soave,*
> ch'i' mi sentia dir dietro spesse fiate:
> — Deo, *per qual dignitate*
> *così leggiadro questi lo cor have?* —

Ne' due sonetti seguenti, che Dante dichiara composti per una dolce defunta « in guiderdone di ciò che alcuna fiata l'avea veduta con la mia donna » (VIII), a punto cotal pensiero essenziale è taciuto a fatto; perchè non è mica vero che Dante ne toccasse alcuna cosa nell'ultima parte del secondo sonetto, com'egli, secondo la savia interpretazione del Melodia, ci vuol persuadere. I versi

> Chi non merta salute
> non speri mai d'aver sua compagnia,

voglion soltanto significare: — Chi non vive in guisa da meritare la salvezza eterna, non speri mai di rivederla, poi ch'ella è in Cielo; — e qui l'allusione a Beatrice è molto aspra a cogliere; nè serve l'appiccagnolo del Melodia: « e che perciò non allieterà della sua compagnia (come già allietò) chi del cielo sarà fatto degno ». In vece nel sonetto ultimo il poeta, e s'intende, ciecamente obbedisce ad Amore che, nella prosa, l'ammonisce d'esprimersi in guisa che « non si di discernesse il simulato amore » (IX); e Beatrice non vi figura nè anco per insetazione.

A proposito della seconda difesa, narra Dante che « troppa gente ne ragionava oltre li termini della cortesia », a segno che Beatrice giunse a negargli il saluto (X). Ma qui s'intende anche meno. La prima difesa, vale a dire la pri-

ma passione di Dante, era durata « alquanti anni e mesi » (V); il poeta avea divulgato su la donna che n'era cagione « certe cosette per rima »; l'avea lodata nel sirventese per le sessanta donne più belle (VI); n'avea lamentato la dipartita (VII): che altro potea fare di più per la seconda difesa, da meritargli lo sdegno della sua donna? E perchè questa, se non gustava le difese del poeta, aspettò tanto tempo a risentirsi? Si sarà trattato d'un amor disonesto? E allora sembra evidente che la difesa è una simulazione di Dante: e basta a metterci in guardia circa la veridicità del suo giovenile romanzo.

Il poeta si trova a una festa con la gentilissima; la quale, in mezzo a altre donne, vedendolo trascolorare e tramortire per lei, se ne fa beffe. Con sottili argomenti il Melodia tenta scusare il gabbo di Beatrice; ma resta il fatto ch'ella ci si presenta in un'attitudine impreveduta, con un carattere nuovo, a fatto diversa da come Dante ce l'avea lumeggiata: assai più donna che angelo.

È proprio costei quella creatura, che poco di poi « coronata e vestita d'umilitade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia? »; e della quale « diceano molti, poi che passata era: — « Questa non è femina, anzi è uno de li bellissimi angeli del Cielo? » —, e altri: — « Questa è una maraviglia; che benedetto sia lo Segnore che sì mirabilmente sae adoperare » —? [10]). E qual'è propriamente la realtà storica, fra la donna crudele del gabbo e la donna soave dell'umiltà?

Dopo la canz. *Donne, ch'avete* il Melodia espone in una lucida e dotta appendice le lunghe controversie a cui diede e dà luogo l'esatta interpretazione di quella. Ragionevolmente il Melodia vi ritrova il presagio della morte di Beatrice e la promessa d'un'opera in cui Dante avrebbe descritto un suo immaginario viaggio all'Inferno, sul gusto di

[10]) V. N. XXVI.

certe visioni assai diffuse nell'età di mezzo, quella di San Paolo, quella d'Owen, quella di Tundalo, quella di San Brendano, quella di frate Alberico e altre compagne. Ma come conciliare codesto, che un critico chiama facetamente « l'elogio funebre a Beatrice viva », con l'amore, la cortesia, la discrezione di Dante? Chi si figura un poeta, sia pur del Dugento, il quale, per lodare la donna sua, non trovi nulla di meglio che prevederne la morte e la consecutiva ascensione in Paradiso? A comporre ogni controversia basterebbe non farsi scrupolo di sospettare che Dante potè scriver quella canzone, come gran parte della *Vita Nuova*, quando colei ch'egli volle volle dimandare Beatrice era morta. Mezzo secolo dopo, il Petrarca faceva esattamente lo stesso per la morte di Laura. Un poeta non è un cronista: egli ha bene licenza, e se ne giova, d'adoperare tali artifizi per conseguire un suo effetto d'unità e di bellezza: egli non cerca e non ha da cercare la verità storica, ma la verità estetica dell'opera sua; e solo non si capisce come i signori eruditi se ne scordino così di frequente. Dante descrive il cordoglio di Beatrice per la morte del padre con tre sillogismi [11]); e al pianto della sua donna due sonetti si riferiscono, ne' quali egli finge d'interrogare alcune compagne che sono state con lei. Immaginazione non solitaria nella nostra antica poesia d'arte: anche Cino, anche Francesco da Barberino, anche il Petrarca se ne giovarono.

Appresso quella disgrazia, il poeta è còlto da una dolorosa infermità per la quale egli soffre *nove* dì, proprio *nove*, d'amarissima pena. E nel nono giorno gli viene un

[11]) V. N. XXII: « Onde, con ciò sia cosa che cotal partire sia doloroso a coloro che rimangono, e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì intima amistade, come da buon padre a buon figliuolo, e da buon figliuolo a buon padre; e questa donna fosse in altissimo grado di bontade, e lo suo padre, sì come da molti si crede, e vero è, fosse buono in alto grado: manifesto è, che questa donna fue amarissimamente piena di dolore ».

pensiero sinistro: quale? ch'ei forse morrebbe? No: « di necessità convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia » (XXIII). Ora, che un uomo gravemente malato farnetichi in vece che della sua, della morte d'un'altra persona, anzi propriamente della donna ch'egli ama, potrà sembrare un caso ordinario a' critici di manica larga: a me, dico il vero sembra null'altro che un pretesto di Dante per collocare, nel bel mezzo della *Vita Nuova*, la canzone del trànsito, dove Beatrice di donna ridiventa cittadina del cielo. Va da sè che pur questa canzone fu scritta, a mio credere, dopo la morte di colei nella quale il poeta raffigurò la sua Beatrice beata.

E finalmente Beatrice, arrendevole a' vóti dell'amico suo, muore davvero. Ci s'aspetterebbe uno schianto disperato e supremo: in vece Dante, dopo aver riflettuto « che forse piacerebbe a presente trattare alquanto de la sua partita da noi », protesta di non volerne trattare per tre ragioni, l'una più nuova dell'altra: « la prima è che ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello; la seconda si è che, posto che fosse del presente proposito, ancora non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare, come si converrebbe, di ciò; la terza si è che, posto che fosse l'uno e l'altro, non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la quale cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae » (XXVIII). Con troppa industria il Melodia cerca di menar buone a Dante le sue ragioni; ma le son favole. Certo qui pure Dante avrà operato saviamente, secondo poeta: per altro, non possiamo appagarci della sua latebrosa dialettica.

La morte di Beatrice non è del presente proposito? O come, se l'ha già preconizzata, intravveduta, descritta nell'antecedenti canzoni? O come, se accade sul limitare della sua giovinezza, della sua *Vita nuova*, e nel libro medesimo ragiona poi di casi occorsigli due o tre o più anni

appresso? La sua lingua non è sufficiente a trattare di ciò? Ma se fu sufficiente quando la morte della gentilissima non era che un'allucinazione della sua mente smarrita, perchè non sarà ora che s'è avverato il funereo presagio? Dice il Federzoni: Beatrice «era già sublimata nel pensiero del poeta così, da dover egli sentirsi insufficiente a trattarne prima d'aver fatto gli studi della teologia» [12]). Sarebbe una buona scusa, se si chiedesse al poeta una specie d'anticipazione del Paradiso; ma di che teologia aveva egli bisogno per manifestare lo strazio dell'anima sua alla dipartita della sua donna? In fine: chi costringea Dante a farsi lodatore di se medesimo, lodando la morta?» Perchè, fra l'altro, osserva più acuto di tutti il Melodia, avrebbe dovuto dire le lodi e le preghiere che di lui e per lui faceva Beatrice in Cielo». *Avrebbe dovuto?* E perchè? Qual principio di fede, di logica o di rettorica gl'imponeva quell'obbligo? E come avrebbe saputo Dante che Beatrice ne faceva le lodi nel Paradiso? E quali lodi? Quelle della virtù per cui gli aveva negato il saluto o s'era beffata di lui? quelle che gli dà così dura e proterva, davanti «alle sustanze pie» nel XXX del Purgatorio? D'altra parte il poeta, non ostante le sue tre ragioni, finisce a trattare di quella morte, e di quella soltanto, nella terza canzone *Li occhi dolenti*, e in alcune rime che seguono. O dunque?

È di quegli enigmi, su i quali si può esercitare l'intelletto degli espositori, ma che niuna sagacia di critico riuscirà mai forse a sciogliere con la sola filologia. A me pare che quell'espressione del «trattare alquanto della sua partita da noi» non deva rispondere in tutto all'intenzion del poeta, il quale avrà voluto riferir tale inciso all'opera grande ch'ei mulinava in lode della sua donna, e a cui va riportata l'allusione all'Inferno della prima canzone e quella

[12]) Federzoni G., *Studi e diporti danteschi*, Bologna, 1902, pag. 410 sgg.

alla mirabile visione del paragrafo ultimo, « ne la quale, dice Dante, io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. » Or mentre noi non conosciamo la « mirabile visione », nè sappiamo in qual maniera il poeta allora intendesse esaltare la Beatrice beata, possiamo, se non intendere e giudicare, almen certo accogliere le sue ragioni; possiamo ben figurarci, ma senza dimandar altro, che il poema immaginato da lui fosse tale che non v'avesse nulla da fare la vita giovanile di Dante, che questi non si sentisse ancora sufficiente preparazione a trattarlo e che vi meditasse chi sa qual lode diretta o indiretta di se medesimo. Solo a questo modo mi par che quel luogo possa avere una significazione.

Non meno inesplicabile e oscuro è l'episodio dell'amico che chiede de' versi (XXXII). « Si venne a me uno, lo quale, secondo li gradi de l'amistade, è amico a me immediatamente dopo lo primo; e questi fue tanto distretto di sanguinitade con questa gloriosa, che nullo più presso l'era. E poi che fue meco a ragionare, mi pregòe ch'io li dovessi dire alcuna cosa per una donna che s'era morta: e simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra, la quale morta era certamente. Onde io accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedetta, sí li dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego ». E scrisse un sonetto in cui si lamentava egli, pur fingendo che si lamentasse quell'amico suo.

Chi era costui? I commentatori non hanno penato a indovinarlo: un fratello di Beatrice; forse Manetto di Folco Portinari. Lasciamo stare la Portinari, ch'è una bella fissazione di molti, se non anche del Melodia; e vediamo il fratello della morta, senz'altro. Perchè costui, chiedendo a Dante de' versi per la sorella defunta, simulava ch'ei fossero per un'altra? Un delicato riguardo al dolore di Dante, fu detto. Or se quel fratello non conosceva soltanto,

ma approvava e compativa l'amore di Dante per la sorella, che bisogno aveva egli di simulare? La lode della gentilissima, pur a nome del fratello di lei, non era sempre un conforto per l'infelice? O temea quegli d'esacerbare l'ambascia di Dante, se gli avesse manifestato di volere de' versi per la sorella? Ma non era più amaro il dargli a intendere che, proprio in quel momento, ne chiedea per un'altra donna? E come potea figurarsi che a Dante, pregato di rimare per un'amica, venissero fatti de' versi che sonasser compianto per la sorella? In somma Dante è sollecitato di dire alcuna cosa in persona d'un altro per un'amica morta; indovina che si tratta della sorella di colui, e scrive de' versi per la donna propria. Un bel viluppo d'equivoci, come si vede! E quel tale avrebbe acconsentito a lasciar correre come sfogo del suo affetto fraterno de' versi in cui la sorella è invocata sempre « la donna mia », « la mia donna gentil », e v'è detto che l'anima di lui si sente « abbandonata de la sua salute », e v'è rimpianto « 'l piacere de la sua bieltate! » E di lì a poco Dante medesimo narrerà com'egli mandasse per suo un di que' sonetti a due donne gentili che ne l'avevan richiesto! (XLI) Si domanda: allora perchè avrebb'egli introdotto tale episodio? Per la stessa ragione che inventò i rimanenti, ciascuno de' quali è forse altrettanto storico che codesto; per comporre il suo romanzo che, intimo e spiritale quanto si voglia, dovea pur esser variato di qualche azione accessoria. Che cosa impediva a Dante la libera creazione dell'opera sua? Non era egli il divulgatore della teoria che l'arte è « una verità ascosa sotto bella menzogna »? E proprio del suo giovanile romanzo non ha egli denunziato la contenenza fittizia, scrivendo nel *Convivio* II, 13: « per lo quale ingegno molte cose, *quasi come sognando*, già vedea; siccome nella *Vita nuova* si può vedere »?

E vien finalmente l'episodio della donna gentile la quale, per testimonianza espressa di Dante, è la Filosofia, ma per

i suoi commentatori più esperti, cheh! è un ripesco del poeta, l'anno appresso la morte della gentilissima; e sanno anche dirci che si chiamava Lisetta [13]). Non io di sicuro contesterò a Dante il diritto di lodare una donna reale in un libro di poesia e di gabellarla per un'astrazione in un altro di scienza; e ammiro la sottile dialettica con la quale il Melodia aguzza argomenti per cogliere in fallo il poeta. Ma perchè dunque avrebb'egli cercato d'abbindolare il suo pubblico? È presto detto: per evitare l'accusa d'incostanza e per celare altrui una sua debolezza, della quale sentiva rincrescimento e vergogna.

E allora si oppone: o come Dante che, scrivendo la *Vita Nuova*, avea dissimulato con la scusa dello schermo le sue galanterie anteriori e posteriori all'apparizione di Beatrice, non esita poi a spifferare tutta codesta storia, ben più disdicevole, d'un tradimento alla memoria della sua donna un anno appena dopo la morte di lei? Chi gli vietava di tacerne a fatto o di cominciare sin d'allora a travestire la cosa? E se voleva che la gente ignorasse i suoi traviamenti posteriori a quella morte, perchè se li fa rinfacciare così palesemente e aspramente da Beatrice sul sommo del *Purgatorio*? E perchè si fa rampognare più apertamente della « pargoletta », la quale affaccia qua e là nelle rime sparse, e non della « donna gentile », che fu il primo errore e il più grave, e prende gran luogo nella *Vita Nuova*? E che cosa è stato risposto agli argomenti del Bartoli, del Renier e, or è a pena qualche anno, di Carlo Grasso, [14]) contro le differenze credute scoprire fra la rappresentazione della donna gentile e quella della Filosofia?

Non importa: è probabile che su codesto, come su tutto

[13]) Cfr. M. Barbi, *Due noterelle dantesche* [per nozze Rostagno-Cavazza], Firenze, 1898, e *Bullett.* X, 408.

[14]) C. Grasso, *La Beatrice di Dante*, Palermo, Reber, 1903, pag. 189 sg.

ciò che riguarda Dante e l'opera sua, si sèguiti a disputare fino alla fine de' secoli; ma almeno l'esplicita attestazione del poeta ci apprende in che maniera egli intendesse la schiettezza autobiografica del suo « libello ».

Io non voglio entrar qui nel contrasto, se Beatrice veramente morisse del 1290 o del 1291, e se la *Vita Nuova* fosse composta in torno il 1293 o dopo il 1300. Noto soltanto: quando Dante stese il *Convivio* e s'ingegnò di far credere che la donna gentile fosse la Filosofia egli, non essendo un mentecatto, avrà cercato d'almen ragguagliare le date in guisa che il conto tornasse. Or nel *Convivio* II, 2, egli afferma che la donna gentile gli apparve quando « la stella di Venere due fiate era rivolta in quello suo cerchio che la fa parere serotina e mattutina, secondo i due diversi tempi », in somma trascorsi trent'otto mesi « appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata ». Se anche Beatrice morì l'8 giugno del 1290, la donna gentile non apparve la prima volta al poeta se non dell'agosto 1293; nel qual tempo o poco dopo egli cominciò a andare « nelle scuole de' religiosi o alle disputazioni de' filosofanti », e compose la canz. *Voi che intendendo.* « Sicchè, continua il poeta, in piccol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire della sua dolcezza, che 'l suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero ». Tale stato d'animo, corrispondente a quello descritto con gli ultimi versi del son. *L'amaro lagrimar* nella *Vita Nuova*, va dunque riportato a trenta mesi dopo l'agosto 1293, vale a dire circa il febbraio del 1296.

Non eran calcoli astrusi; e se veramente la *Vita Nuova* fosse stata licenziata nel 1292 o nel 1293, chi avrebbe potuto menar buona al poeta l'identificazione della donna gentile con la Filosofia? Nella *Vita Nuova* la consuetudine con la donna gentile è troncata da un'apparizione della gloriosa Beatrice in vestimenta sanguigne (XXXIX): manifestamente, alla pubblicazione dell'opera, quel « malva-

gio desiderio » doveva esser finito da un pezzo. E nel *Convivio* il poeta, per provare che la donna gentile non era che il simulacro della Filosofia, riferirebbe date precise onde risulta ch'egli avea seguitato in quella vanità sino a tre o quattro anni dopo il divulgamento dell'opera sua giovanile. E a chi l'avrebbe data ad intendere?

II.

La *Vita Nuova* è, a parer mio, una costruzione interamente fantastica, nella quale Dante si giovò, credo bene, di sue esperienze sentimentali e di rime antecedentemente composte, se bene la più parte a me sembrino immaginate e scritte per servire unicamente al romanzo e insieme con esso. È una finzione di Dante che tutte le rime fossero scritte prima, di volta in volta, per occasioni reali della sua vita, e che dopo ei le raunasse ordinatamente e le fornisse non d'altro che del commento in prosa. Quali tra i fatti narrati v'abbian qualche fondamento di verità storica, quali vi sian dislocati o trasfigurati, quali inventati di pianta, non si può se non forse congetturare: storica v'è solamente la narrazione de' tumulti interiori, delle variazioni affettive, della graduale ascensione d'un'anima, quella del poeta, verso un ideale d'amore sempre più alto, la cui luce, a mano a mano crescente, cinge la dolce e miracolosa creatura, che volle il poeta raffigurare in Beatrice.

E questa io tengo che fosse veramente esistita, ma non quale Dante la disegnò nell'opera sua, nè quale la vogliono i chiosatori, figliuola a Folco de' Portinari, sposa a Simone de' Bardi, e via discorrendo. Non dovette esser per altro il primo amore di Dante, che s'ingegnò di persuadere codesto a se stesso ed agli altri, quando, accorato alla morte di lei, la sentì, in un lampo di fantasia mistica, predestinata da Dio alla sua salvazione.

Rime d'occasione e veramente anteriori alla stesura della *Vita Nuova* a me sembrano: 1. il son. *O voi che per la via*, forse il più antico del libro, in lode d'una donna amata primieramente dall'Alighieri; 2. il son. *Piangete, amanti*, epicedio per una giovine già amica di quella; 3. il son. *Morte villana*, su lo stesso argomento; 4. il son. *Cavalcando l'altr'ier*, in lode d'un'altra donna amata da Dante dopo la prima; 5. il son. *Tutti li miei penser*, ch'è de' primi in lode di Beatrice; 6. il son. *Con l'altre donne*, sul gabbo di Beatrice, sicuramente in principio dell'amore di Dante per lei; 7. il son. *Ciò che m'incontra*, su lo stesso argomento; 8. il son. *Spesse fiate*, rappresentazione veemente della passione del poeta. In tutte codeste rime non è pur l'alba di quella luce intellettuale d'amore a cui si volgerà estatico lo spirito del poeta alcun tempo dopo: la nuvola caliginosa della concupiscenza gli fascia ancor l'anima: è amore secondo la natura sensitiva « per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, siccome bestia » [15]). Le donne amate non hanno nulla della spiritale bellezza, della verace umiltà, dell'angelica beatitudine onde Beatrice apparirà poi vestita. Il poeta ha « baldanza » del suo « amoroso tesoro »; Amore lo induce « a servir novo piacere »; d'Amore quegli si lagna e si rallegra ad un tempo; la diletta si fa beffe di lui, che ne rimane sbiancato e tremante; invoca Beatrice « bella gioia » al modo de' Provenzali, e vorrebbe allontanarsi da lei per paura di morte; barcolla com'ebbro e non dubita di chieder conforto d'amore; l'anima sua sensitiva è tutta scossa come da un terremoto. Non un accenno alla purificatrice virtù della donna, al cor gentile degna sede del vero amore, all'amore suprema perfezione dell'uomo e « unimento spirituale dell'anima e della cosa amata ».

Dopo ciò tutto, la prima ballata si può tenere per una

[15]) *Conviv.* III, 4.

scusa tardiva de' traviamenti amorosi a cui s'era veramente abbandonato il poeta, ma ch'ei rinnegò quando gli parve d'aver trovato nella gentilissima la sua predestinazione. Va ripetuto il medesimo anche del primo sonetto, composto mentre il poeta giovine meditava di liberarsi dal senso in un'intuizione ideale della donna, secondo la teoria predicata e praticata dal suo primo amico, il Cavalcanti [16]).

La morte di Beatrice fu il lampo improvviso che rischiarò la coscienza di Dante. Allora veramente avrà egli avuto la rivelazione che quella gentilissima fosse un angelo venuto di Cielo in terra per la salute di lui: donde il mistico e nuovo significato a cui egli cercò riportare tutte le sue immaginazioni anteriori, tutte le circostanze dell'amor suo, tutte le analogie e tutte le date. Il numero nove fu quasi tolto a fondamento della narrazione; il nome di Bice reintegrato in Beatrice divenne quasi presagio d'una missione celeste della sua donna; il poeta volle credere d'averla amata fin dalla puerizia e immaginò un primo incontro a nove anni, accompagnato con un gran tumulto di tutt'i suoi spiriti. Fa cadere nove anni dopo il primo saluto di lei, e ad aprire la raccolta di versi elegge il sonetto del cuore mangiato, ma con qualche variazione in prosa, e l'aggiunta: « si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo Cielo », dove alla morte di Beatrice è un tardivo riferimento che, si capisce, « non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici ».

Dopo quella morte va riportata, secondo me, la stesura, non pur della terza, ma delle due prime canzoni: l'una *Donne ch'avete*, con cui Dante trasse le nuove rime e dove già Beatrice apparisce trasfigurata e disposta a risalire nel Cielo; l'altra, *Donna pietosa*, dove è vaticinato, per entro l'orrore d'una visione apocalittica, il tránsito di Bea-

[16]) Su che cfr. lo scritto *Amor mi spira*, più oltre pp. 145 sgg.

trice. Anche in questo periodo, nel quale Dante s'accostò, come a padre, al discopritore della nuova perfezione d'amore, il Guinizzelli, compose egli il son. *Amore e 'l cor gentil* e il son. *Negli occhi porta*, naturalmente ritraendoli al tempo che Beatrice era viva. Il son. *Voi che portate* sarà stato scritto in proposito del lutto di Beatrice per la morte del padre; ma la risposta delle donne su lo stesso argomento a me sembra aggiunta di poi, durante la compilazione dell'opera, così per dar più pienezza all'elegante motivo, come per accrescer fede alla data fittizia della prima canzone, a cui s'allude ne' versi:

> Se' tu colui, c'hai trattato sovente
> di nostra donna, *sol parlando a nui?*

E il poeta nella canzone avea detto:

> Ma tratterò del suo stato gentile,
> . . . . . .
> donne e donzelle amorose, *con vui,*
> *chè non è cosa da parlarne altrui.*

Composto per occasione e quando viveva Beatrice è il son. *Io mi sentii svegliar;* ma l'interpretazione simbolica in prosa e l'alto valore attribuito a monna Vanna e a monna Bice è una trovata tardiva di Dante. Le rimanenti composizioni dove Beatrice è esaltata quasi miracolo d'umiltà e di carità e riconosciuta messaggera di fede e di salute tra gli uomini, sono state, a mio credere, tutte immaginate e scritte dopo la dipartita di lei. E allora soltanto il poeta, intraveduto in Beatrice un simbolo oltreterreno, e concepita la prima idea d'un poema che lo rivelasse, trovò che la sua terza canzone non fosse un « trattare alquanto de la sua partita da noi « e significò le tre ragioni per le quali rimette a altro tempo la glorificazione[17]). Soltanto, quasi promessa

[17]) V. N. XXVIII; « . . . non è lo mio intendimento di trattarne *qui* per tre ragioni . . . ».

di ciò che quella avrà a essere, almanacca le concordanze della sua donna col nove, il numero sacro, e scrive le solenni parole: «Dunque se lo tre è fattore per sè medesimo del nove, e lo fattore per sè medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito santo, li quali sono tre ed uno; questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, ciò è del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade».

Che già fin da quando lineava la *Vita Nuova*, Dante volesse adombrare nella «donna gentile» null'altro che la Filosofia, anche a me non par certo. Ma va negato recisamente che il narratore qui abbia voluto senz'alcun artifizio chiamarsi in colpa d'una debolezza sentimentale venutagli dopo la morte della sua donna, egli che prima avea tutto taciuto o dissimulato ciò che gli era occorso con altre donne, vivendo Beatrice.

A parer mio, anche codesta figurazione, non in tutto letterale nè in tutto simbolica, ha un fine segreto, come ciascun altro luogo della *Vita Nuova*. Assunta Beatrice nel reame degli angeli, Dante è rimasto in terra solo ed afflitto. Ma l'amor suo per la gentilissima non parve mai corrisposto: dopo il saluto del cap. II non è avvertito altro affetto della donna verso il poeta che lo sdegno del cap. XII e il gabbo del cap. XIV. Ciò che opera la virtù di Beatrice dopo la prima canzone, è grazia largita non a Dante solo, ma a tutti gli uomini: «venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei» (XXVI). La comunione intellettuale fra Dante e la donna angelicata era rotta.

Bisognava riallacciarla; bisognava chiarire che, se su la terra Beatrice spargeva in ogni anima i semi dell'onestà e dell'amore, ora, dal Cielo dell'umiltà, vigilava in ispecie sul suo fedele e a lui volgea gli occhi con più indulgenza

che agli altri; bisognava ristabilire la mistica intelligenza fra l'amante e l'amata, sopra tutto pe' fini del poema.

In un romanzo d'amore, Dante non potea trovar meglio che un nuovo amore vile e malvagio, onde Beatrice lo ritraesse con l'atto immediato e miracoloso della sua apparizione. Sta bene che qui pure Dante, per rappresentare la donna gentile, si sarà aiutato di sue personali esperienze; ma non è certo da credere alla realtà storica nè di ciascuna situazione di quell'amore, nè della « forte imaginazione » per la quale il poeta rivide la donna sua « con quelle vestimenta sanguigne; co le quali apparve prima a li occhi » di lui [18]). Le vestimenta sanguigne voglion forse significare il nuovo ardore di carità ond'era accesa Beatrice per l'amico suo « e non de la ventura ». Più tardi, quando Dante scrisse il *Convivio*, avendo già in mente la suprema significazione teologica della sua donna, quale balena di tra i veli della *Comedia*, egli pensò d'attribuire un significato più conveniente e coerente a quello ch'era già un simbolo nella *Vita Nuova;* e, non punto per increscimento o vergogna d'un fallo che avrebbe anche potuto tacere, ma per ragioni d'armonia logica e estetica, tradusse l'episodio della donna gentile dalla prima significazione d'un traviamento morale che fornisse il pretesto a Beatrice di rivelarsi pensosa di lui, nella seconda della Filosofia considerata quasi un traviamento intellettuale rispetto alla virtù superiore della pura contemplazione.

Nulla vieta, secondo me, che all'amore per la *donna gentile* si possa esattamente applicare la cronologia fornita nel *Convivio* da Dante. E allora la *Vita Nuova* risulta composta, tenuto a calcolo le due rivoluzioni della stella di Venere per l'apparizione della *donna gentile* e i *trenta mesi* dell'innamoramento, non prima del 1296.

[18]) V. N. XXXIX.

Il passaggio de' pellegrini (XL), che ha dato luogo a tutte le controversie su la data del romanzo, non ha forse valore d'accenno storico. Dante lo rammentò perchè gli bisognava a dichiarare il suo sonetto, il quale, se dovesse chiudere altra significazione che sentimentale e fantastica, moverebbe le risa. Chi era Beatrice, che la città avesse a gemere tutta e degli stranieri avessero a costernarsi per la sua morte? Ma come immaginazione di Dante, quel sonetto tanto potè esser composto due, quando dieci anni dopo la morte della gentilissima.

Quando Dante s'accinse a comporre la *Vita Nuova*, egli avea già intraveduto una luce di perfezione intellettuale e morale a cui intendeva coordinare tutta la vita e tutta l'opera sua. Quella luce, vale a dire quel concetto, egli poeta, su l'esempio di poeti anteriori, impersonò in una donna. Bisognava darle un nome; e come forse tra le giovini fiorentine vagheggiate e amate da lui, una, più gentile delle altre, si sarà dimandata Bice e sarà morta precocemente, il poeta avrà trovato in quel nome e in quella fine due concordanze col suo concetto; e la donna della sua mente vestì la spiritale sembianza dell'estinta Beatrice. Ecco trovato l'argomento della *Vita Nuova:* l'amore verso la gentilissima, verso la creatura angelica ch'era discesa in terra per poco a attuare la virtù e la nobiltà dormenti nel cuore del poeta, verso la Beatrice beata.

Per quella Bice il giovine avea scritto de' versi; e ne avea composti per più donne, una Lisetta, una Violetta, forse altre: tutto ciò potea servire, opportunamente racconciato e compiuto dalle ragioni in prosa, all'ordito della *Vita Nuova:* composizioni tardive v'avrebbe aggiunte il poeta, riportandole al tempo richiesto dallo svolgimento dell'azione. Il motivo fondamentale sarebbe stato il trànsito di Beatrice, il ritorno dell'angelo al Cielo, la prima rinnovazione dell'amante e del poeta. Pilastri basilari dell'opera, dunque, le tre canzoni composte a paro con le prose, ma adombranti,

di quella morte, l'una l'oscuro presentimento, l'altra il sogno prodigioso e pauroso, la terza il compianto. Nimbo e segnale della gentilissima il numero *nove*, il numero del miracolo e della Trinità. « Nè va dimenticato, come avverte saviamente anche il Melodia con parole di Francesco D'Ovidio, che gli arzigogoli sul nove sono *tutti* nella parte prosastica della *Vita Nuova*, scritta dopo la morte di Beatrice, e mancano affatto nelle poesie » [19]. In fine, scopo del romanzo la graduale attuazione dell'intelletto possibile, della gentilezza, dell'amore spirituale nel poeta.

Statuito ciò tutto, Dante pon mano al « libello ». Nel primo capitolo, che s'apre fatidicamente con la parola *nove*, è immaginato il primo mistico incontro di lui con la gloriosa donna della sua « mente ». Dove « mente » ha senza dubbio un significato più profondo che non voglia concedere il Melodia: quello appunto dichiarato da Dante stesso nel *Convivio*, III, 2, d'anima intellettiva, dove sono la virtù scientifica, la ragionativa, l'inventiva e la giudicativa, « e tutte queste nobilissime virtù, e l'altre che sono in quella eccellente potenzia, si chiama insieme con questo vocabolo, del quale si volea sapere che fosse, cioè *mente* ». Nella passione accompagnata di tremito e di spavento ond'è invaso il fanciullo, anche il Melodia avverte il « frutto d'una riflessione psicologica, per così dire, retrospettiva, propria dell'età più matura in cui Dante la descrive ». Ma più recisamente e avvedutamente, a parer mio, scrisse il Barbi: « L'apparire di Beatrice a nove anni e il riapparire a diciotto è invenzione e non realtà » [20].

Il nuovo incontro a diciotto anni è descritto nel secondo capitolo. Beatrice, che la prima volta era vestita di sangui-

[19]) Cfr. F. D'Ovidio, *La V. N. di Dante*, nella *N. Antologia*, 15 marzo 1884, p. 204; Melodia *l. c.* p. 212.

[20]) Nel *Bullett. d. Soc. dant.* XI, 3 sgg.

gno, il colore della carità, ora è vestita di bianco, il colore della fede: l'ora è la nona del giorno.

Segue la meravigliosa visione del terzo capitolo, nella quale Dante, chiosando, s'ingegna di torcere alquanto il senso d'un sonetto composto mentre Beatrice era viva. Amore gli apparisce terribile e, reggendo in mano il cuore del poeta, vuol pascerne Madonna che dormiva avvolta in un drappo: ella repugna all'invito, e Amore parte piangendo. Nella stesura iniziale di questo sonetto, avea forse voluto significare il poeta che, stimolato dal bisogno del senso, egli avea tentato in vano di comunicare alla giovine e inesperta creatura l'ardore della propria concupiscenza. Commentando il sonetto dopo la morte di Beatrice, egli v'insinua accortamente un primo presagio dell'assunzione mistica di lei, con quelle parole della prosa: « e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo », mentre la rima sonava:

Appresso gir ne lo vedea piangendo,

senza più, e con quell'altre: « Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici », dov'è patente l'allusione alla morte della sua donna.

I capp. V-XI contengon rime scritte per donne a cui Dante fu servo o prima di conoscer Beatrice o poco appresso; ma nelle ragioni che le accompagnano, codesti amori son tradotti in simulazioni per occultare il segreto della sua vera passione. La ballata di scusa del cap. XII sarà stata veramente inviata a Beatrice, a cui forse altri rigiri del poeta avranno puzzato alquanto di libertinaggio [21]). Nella prosa ciò tutto è idealizzato in un'apparizione d'Amore, signore della nobiltà, il quale si lagna cha il poeta n'abbia

[21]) Cfr. anche M. Barbi *nel Bullett.* citato XI, 4-6.

trasgredito la legge e l'ammonisce di dir parole per rima, dove racconti com'ei fu di Beatrice fin dalla puerizia.

Le seguenti composizioni, buttate giù mentre la donna della mente era viva, sono adattate da Dante, col soccorso delle prose, alla nuova figurazione della beata Beatrice: il gabbo non è più attribuito a lei, ma così alto alto a « molte di queste donne » che l'accompagnavano; d'altra parte anco il gabbo, ch'è forse un de' pochi particolari i quali corrispondano alla realtà, è adoperato a preparare la conversione del poeta, il suo passaggio dall'amore sensibile all'amore intellettuale e virtuoso.

Or come la nuova bellezza di quest'amore non folgorò a Dante se non propriamente dopo il trapasso della sua donna, così egli, per illuminarne l'opera sua, dovè finger composte già da qualche anno le rime, che in vece andava scrivendo in una con le prose dopo il cap. XVIII. Per tal guisa s'intende che la prima canzone contenga il sospetto fatidico della dipartita di Beatrice e l'accenno a un viaggio oltremondano; la seconda l'improvviso terrore dell'imminente sciagura, e la terza il tenero e desolato compianto della morte avvenuta. Anche nelle rime minori è omai nettamente determinato ed espresso il nuovo concetto dell'amore, ripreso di su le rime del Guinizzelli e rallargato a una più intera significazione: Amore è gentilezza e non iscende se non nell'anima perfettamente disposta (son. X); la donna, dispensatrice d'umiltà e di dolcezza (son. XI), è venuta « dal Cielo in terra a miracol mostrare » (son. XV), è messaggera di salute e la sua virtuosa bellezza infonde altrui l'amore e la fede (son. XVI), è già in somma la creatura quasi immateriale ed astrale, se bene ancòra giovanilmente e soavemente terrena, la quale, fatta più austera e pensosa, soleggerà a Dante su la vetta del Paradiso terrestre. S'intende bene che ciascun particolare del racconto in prosa è trovato per inquadrar degnamente, o sottilmente giustificare le rime: così l'andata per il cammino, lungo il

quale scorreva « un rivo chiaro molto », come la dimanda dell'amico, che il poeta gli dovesse dire « che è Amore »; così la dolorosa infermità del poeta, quando gli occorre la visione del trànsito di Beatrice, come le varie apparizioni e immaginazioni d'Amore.

Beatrice avea veramente perduto il padre, e Dante in quell'occasione scrisse un sonetto di dolore per la sua donna. Ora egli un altro ne aggiunge, e risalda la doppia rappresentazione co' particolari fantastici della prosa. D'un sonetto composto dopo un incontro con Giovanna, la donna del Cavalcanti, e Beatrice, la sua, nel quale non era altra intenzione che quella di tributare una lode mondana alle due giovani, ora Dante si giova torcendo alquanto il significato d'un verso, per interpretare simbolicamente quell'apparizione. Dice in fatti la prima terzina:

> Io vidi monna Vanna e monna Bice
> venire invèr lo loco là ov'io era,
> l'una appresso de l'altra maraviglia;

dove *appresso* manifestamente significa *a lato*, e non, come vorrebbe il Melodia, *dopo:* nel qual caso bisognerebbe intendere che monna Vanna, *l'una*, venisse dopo monna Bice, *l'altra*. Ma nella prosa è dichiarato: « ...io vidi venire verso me una gentile donna... E lo nome di questa donna era Giovanna... E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice ». Naturale: Dante avea bisogno di cavarne la significazione riposta: il nome della prima, Giovanna « è da quello Giovanni, lo quale precedette la verace luce » e la verace luce era, in questo caso, Beatrice.

Io tengo per fermo che la *Vita Nuova* è un'opera di poesia, non un'autobiografia, nè una cronaca, e va però interpretata con le leggi dell'arte, non con quelle della verità storica. Dante avea bene il diritto di trasfigurare, inventare, disporre la sua realtà poetica secondo che gli piacesse e senza alcun obbligo di fedeltà a quanto gli fosse propriamente accaduto. Egli poteva anche fingere di narrar

cose vere, come fanno tutt'i poeti: in vece più d'una volta ci avvertì del contrario, e lo vedemmo. Del rimanente riconoscono molti oramai che non tutto è storico nella *Vita Nuova;* e allora, ripeto col Melodia, come si fa egli a distinguere ciò ch'è vero da ciò ch'è inventato?

Se la prima e la seconda apparizione di Beatrice sono una creazione del poeta, perchè sarà esatta la data della canzone *Donne ch'avete*, dov'è quell'accenno presago alla morte di Beatrice, o della canz. *Donna pietosa*, in cui quella morte vien rappresentata con tutt'i particolari? Se le donne della schermo sono travestimenti d'impressioni a fatto diverse, perchè non sarà tale la prima visione del son. *A ciascun' alma* o la narrazione del gabbo o quella della donna gentile? quando segnatamente, come vedemmo, alcuna contraddizione psicologica o anche espressiva tra la prosa e la poesia tradisce l'adattamento posteriore?

Il romanzo giovanile di Dante s'ha omai da considerare come un libera creazione del poeta, il quale magàri qua e là s'è aiutato di sue rime già scritte e di sue personali esperienze, ma tutto rinnovando e coordinando a un suo disegno ideale: la progressiva rivelazione dell'angelo nella sua donna fino all'assunzione di lei nel Cielo dell'umiltà, e la graduale attuazione dell'intelletto possibile, della nobiltà, dell'amore, nel poeta, sotto l'influsso della gentilissima. In tal guisa s'intende la necessità di certe invenzioni e se ne può meglio ammirare l'occulta bellezza; si scopre il segreto di certe parole misteriose, di certe allegorie e di certe contraddizioni apparenti. E senza gl'impacci delle date e delle concordanze reali, la *Vita Nuova* si leva più agile, coerente ed intera nel puro etere della fantasia, circonfusa di quel suo lume fluido e immateriale, tutta popolata d'ombre e di spiriti, sogno palpitante e fatidico d'amore, di purificazione e di morte, sul quale passa, raggiante d'umiltà e di prodigio, la mistica compagna del poeta, l'eletta della sua mente, la Beatrice beata.

III

La *Vita Nuova*, quale Dante ce la tramandò, è in fatti il romanzo dell'amor mistico. Uscito appena di questa prodigiosa esaltazione, l'Amante narra la sua storia; ma egli è ancora sospeso nel sogno, la mente protesa di là dalla realtà, il cuore tremante di stupore e d'adorazione, gli occhi assorti nel doppio mistero della morte e dell'infinito. Il suo linguaggio non può esser dunque eguale a quello degli altri amanti: mentre le apparenze sensibili a' suoi occhi s'oscurano, ne sorge in vece la loro sostanza immateriale, la loro verità eterna, la loro anima, la loro segreta significazione, ciò che gli uomini chiamano il simbolo e per Dante è la vera realtà. A traverso l'involucro opaco, ch'è l'oggetto della conoscenza volgare, Dante scorge la luce interiore, ch'è l'oggetto della sua conoscenza. Per questo egli trascura tutte l'esterne determinazioni, che per lui sono senza importanza, il nome della città, quello del fiume, i nomi delle persone, fuor che due, il paesaggio, le qualità della bellezza corporea nelle donne ch'egli loda o descrive. I due soli nomi qui ricordati sono Beatrice e Primavera; ma unicamente perchè v'è chiusa dentro una significazione solenne. Così, fin da principio, la fantasia del narratore si muove come in una fluidità di miraggio: ogni contorno è indistinto, ogni figura è una larva, ogni fatto è una visione, ogni sentimento è un presagio, ogni cosa è di là da se stessa.

S'entra in codesto mondo trepidanti e perplessi: sembra quasi che d'attimo in attimo ci si deva dileguare davanti come un'allucinazione. In vece no: codesto mondo permane; ma sempre esitante, indefinito, luminoso e leggiero, sempre eguale a se stesso, sempre coerente dal principio alla fine.

Anche il linguaggio in cui Dante s'esprime ha non so

che d'enigmatico: si legge, e viene il sospetto che la parola o non dice tutta la cosa o nasconda una cosa più grande della parola. Guardiamo il principio: « Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna da la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che sì chiamare ». Il racconto comincia con la parola *nove:* un numero mistico a cui Dante attribuiva un valore assai più che computativo. Il sole è detto *lo cielo della luce* non già per figura rettorica, ma per significare copertamente una luce più eccelsa che la materiale. *Donna della mia mente* non può essere inteso a dovere da chi non trascorre oltre il primo significato e non senta in *donna* l'idea di dominio e in *mente* l'intelletto possibile, secondo la psicologia d'Aristotile e di San Tommaso. Fu *da molti* chiamata Beatrice. Perchè *da molti* e non da tutti? Un'altra intenzione recondita che i critici in vano hanno cercato di spiegare. *Li quali non sapeano che sì chiamare:* espressione rimasta enigmatica e in cui Dante chi sa quale simbolo avesse chiuso. E si procede così: la parola non è che il velo, sotto cui bisogna scoprire un'altra parola, quella non detta, la vera. Non sempre noi si riesce a scoprirla; ma questa stessa perplessità accresce il nostro religioso stupore, ch'è a punto lo stato d'animo a cui volle trarci il poeta, onde ci compenetrassimo nell'opera sua.

L'eroina di questo romanzo è, se bene in forma di donna, una creatura celeste, e quindi vestita, per dir così, di prodigio. Ella appare a Dante sul principio del suo anno « nono », il numero sacro; è adornata di « sanguigno », il colore della carità, e il poeta ne prova meraviglia ed ambascia ad un tempo. Dopo altri « nove » anni, questa « mirabile donna » gli riappare vestita di colore « bianchissimo », quello della fede, e lo saluta « virtuosamente », tanto

ch'egli crede vedere « tutti li termini de la beatitudine ». E qui Dante avverte per la terza volta che l' ora di quel saluto fu « la nona » del giorno e narra la sua prima visione.

Beatrice non è mai descritta nelle sue fattezze: il poeta la scerne di là dalla sua apparenza terrena, nelle sue qualità originarie. Ella è l' « angiola giovanissima », la « gentilissima », la « cortesissima », la « donna della salute », la Beatrice beata. L' Amante n' è insieme spaventato e rapito come davanti a un miracolo; divien pallido e come distrutto; non osa confidarsi ad altrui, quasi temendo di rivelare un segreto inviolabile. Il primo accenno a un luogo reale ov'egli incontra la « gentilissima », è fatto per segni indeterminati ed ambigui, con un'immagine musicale, senza precisione sensibile di colori o di linee, senza il vocabolo proprio: « in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria »; la donna dello schermo va « in paese molto lontano »; i funerali d'un'altra giovine donna non hanno sfondo nè d'una camera nè d'una chiesa: altro Dante non dice se non che il corpo di lei egli vide « giacere senza l' anima in mezzo di molte donne, le quali piangevano assai pietosamente ». In somma tutto ciò che può richiamare alla realtà è sempre adombrato, rimosso, trasfigurato. L'azione si svolge come in una regione di fulgòri e di nuvole. Si produce in noi a poco a poco quasi un senso di levità, di fluttuazione, d'incertezza, di soave delirio, come quello di chi sia sospeso fra la veglia e il sonno, nè sa propriamente se ciò che gli accade sia verità o illusione. Questo è a punto il caratteristico della *Vita Nuova*, il suo tono sentimentale e ideale, il suo dato lirico: il parziale distacco dalla materia, l'aspirazione estatica alla verità spirituale che si nasconde sotto l'apparenza terrena, un amore oltre i sensi, liberato de' sensi, nella luce superiore dello spirito, una mezza coscienza fra il reale e l'irreale, una vita in cui la percezione non ha pregio per

sè, ma per il simbolo ch'ella nasconde, e il sentimento non è che l'appello del bene, la gloria della beata Beatrice.

In un mondo d'incertezza e di sogno, qual è questo realizzato da Dante nella *Vita Nuova*, come alla sensazione è sostituito il simbolo, così all'azione la visione. Una visione succede all'altra e si può dir che il romanzo quasi tutto per visioni si svolga. Dante è costretto ad andare verso quelle parti dov'era la gentile donna che fu sua difesa, ed ecco gli apparisce Amore e gli consiglia di scegliersi un'altra donna della difesa: e l'Amante obbedisce. Ma Beatrice gli nega il saluto: Dante se n'affligge molto, nè sa come riparare, quando di nuovo gli apparisce Amore e lo persuade a dire « certe parole per rima » in cui egli dichiari il suo sentimento alla gentilissima. Del resto quasi sempre le rime gli escon di bocca come per ispirazione misteriosa: « mi mosse una volontade di dire anche parole » (XVI), « la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa » (XIX), « vènnemi volontade di voler dire » (XXI) e così via seguitando. Gli si converte in una visione della morte di Beatrice l'immaginario sospetto (qui parlo, si badi, dell'opera d'arte) che la sua donna, così pura com'è, deva presto partirsi di questo secolo; onde il poeta comincia a riguardarla e lodarla con più tenera devozione.

Beatrice non agisce, nè dice verbo; ma òpera sul cuore degli uomini per la virtù soprannaturale che le fu concessa da Dio. Ella è, dunque, una figurazione lirica, la forma di bellezza trascendentale che si sprigiona dalla religiosa umiltà del poeta mistico. E in ciò a punto consiste la sua novità e la sua originalità. Beatrice sembra incorporea: è luminosa e divina: non si riesce a percepire nè il colore de' suoi capelli, nè la linea del volto; non si riesce a determinare alcuna sua volontà o alcun suo pensiero. Ella varca pura e impalpabile, come tratta in ispirito: non la conosciamo se non per la meraviglia e l'amore che sùscita in

tutti. Quando passa per via, le persone corron per veder lei; quando si trova presso d'alcuno, questi è compunto di tanta onestà che non osa levar gli occhi su lei nè rispondere al suo saluto; « ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia ». Coloro che la rimirano, provano uno dolcezza tanto vereconda e soave che non sanno ridirla, e solo a vederla sospirano. Beatrice è tutta nel meraviglioso sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, una creatura di luce e di sogno, un'apparizione siderea, uno dei bellissimi angeli del Cielo. E questo romanzo è appunto la rappresentazione d'un amore straordinario, l'amore d'un uomo per un'angiola giovanissima.

L'angiola è sempre eguale a se stessa, quieta, sorridente, umile, estatica; un'apparizione, non un carattere. Non la sentiremmo, nè quindi potremmo rievocarla dentro di noi, se non ci fosse l'Amante: nella passione dell'Amante, ne' suoi atti di pietà e d'adorazione, nelle sue lagrime e ne' suoi rapimenti, nella sua letizia, nel suo sbigottimento, nella sua ambascia, noi raffiguriamo l'Amata, la conosciamo, l'amiamo con cuore prono ed ardente. Chi guarda un'opera di poesia non punto nella sua unità, ma a volta a volta nelle sue parti, dirà che Beatrice è muta, fredda, una pallida allegoria; ma chi coglie la creazione del poeta in una sola folgorante intuizione, vede Dante e vede Beatrice, perchè l'umana ricchezza di quello illumina la velata figurazione di questa, e la divina gentilezza di questa muove le impressioni, le variazioni, gli atti e gli affetti di quello.

L'Amante descrive se stesso (non importa che la verità storica sia forse tutt'altra) come un giovine casto, timido, ingenuo, inclinato allo studio e alla meditazione, la mente ingombra di letture scolastiche, specie della Bibbia, d'Aristotele, di Virgilio e d'Ovidio, il cuore disposto a aspettare e accettare il prodigio. E tale gli pare già il primo in-

contro con Beatrice, ed egli ne trema come d'un caso mirabile. Poi viene il secondo incontro, e la visione d'Amore il quale pasce la donna col cuore di Dante: il prodigio si fa più manifesto, e l'Amante, quasi sottratto al carcere della realtà, tenta affisarsi nella zona di là dalla realtà, ove la luce del vero trasforma l'aspetto di tutte le cose. Il suo stato d'animo abituale è dunque il rapimento, la meraviglia, una incredibile ambascia di desiderio e di paura, la gioia segreta e il segreto terrore d'aver posto il proprio affetto in una creatura di Cielo. Egli non ardisce confidarsi ad alcuno; anzi, perchè nessuno sospetti di nulla, finge di preferir donne che agli occhi altrui nascondano la verità, le donne dello schermo. Ma la gentilissima, non comportando che l'Amante si giovi di que' ripieghi, gli nega il saluto: ond'egli rimane così sbigottito e dolente che non cessa di piangere. E più s'accresce il suo strazio quando, recatosi a una festa di nozze per veder la sua donna, s'accorge che questa con le compagne si gabba di lui. Codesto tratto mal rispondente alla figurazione totale della gentilissima, tradisce, come s'è visto, la contaminazione della realtà storica con l'invenzione: è una delle rare scorie rimaste attaccate alla forma perfetta dopo la compiuta fusione degli elementi discordi nella fantasia.

Un uomo invaghito d'un'angiola, oltre che meraviglia, smarrimento, estasi, adorazione, sentirà a grado a grado crescere in sè un altro sentimento: l'ansietà della catastrofe. Chi assiste a un portento, reca in sè la tormentosa aspettazione di vederlo dileguare d'un tratto. Beatrice è una cittadina del Cielo; muove su la terra come per un breve esilio; effonde la beatitudine, ma i suoi occhi son sempre rivolti in alto; ella respira la nostalgia dell'infinito. Già Dante accenna, con oscura angoscia, a codesta catastrofe nel primo sonetto; ne ragiona espressamente nella canz. *Donne ch'avete*, ove chiama se stesso «alcun che perder lei s'attende»;

ne delira e se ne strazia nella canz. *Donna pietosa;* se ne compiange nella canz. *Li occhi dolenti* e per tutto il resto dell'opera.

La più potente delle tre canzoni è la seconda, composta quando la trasformazione ideale di Beatrice era perfetta nella fantasia del poeta; quand'ella di donna era salita ad angelo, di creatura frammentaria ed incerta della realtà era divenuta creatura ferma e infinita dell'arte.

In questa canzone non è solo il cordoglio e lo schianto dell'uomo che vede morire la donna amata, è anche il desolato sgomento del cieco che perde la guida, è anche lo stordimento e il terrore del neòfita che assiste al trapasso del dio. Quasi un vento di demenza l'avvolge; paurose allucinazioni gli traversan lo spirito: visi di donne crucciate che lo minaccian di morte, donne scapigliate e discinte che piangono e urlano: il sole s'ottenebra e affaccian le stelle piangendo: la terra trema: gli uccelli cadon per l'aria: un uomo, un ignoto, il sinistro messaggero dell'ombra, sopraggiunge annunziando il gran lutto. E levàti gli occhi pregni di legrime, il misero Amante vede una pioggia di manna su su nell'estremo cielo e una nuvoletta davanti: gli angeli che portan seco Beatrice, partita di questo secolo. Che può far egli oramai altro che piangere e lamentarsi e ricusare ogni conforto e chiamare il nome della sua donna?

Questa canzone è un meraviglioso contrasto d'ombre e di luci, è intessuta d'ambascia, di spavento e di beatitudine: ci si sente già l'unghia del leone. Volendo rappresentare il proprio abbattimento, il poeta non si mette a descriverne i segni fisici, che sarebbe stato sconveniente e puerile, giacchè in quello stato d'animo un uomo non ha tempo di guardarsi allo specchio; ma trova un'immagine nuova, improvvisa, evidente, che ci trasporti nel bel mezzo della situazione. Egli è solo col suo dolore, geme, vaneggia: una donna entra, lo vede, ha paura, scoppia in un pianto dirotto, che fa accorrere altre, le quali allontanano quella e

s'appressano a blandire e consolare l'infermo. Ciò basta perchè noi ce lo raffiguriamo: egli è pallido, stravolto, gli occhi fissi e remoti, le guance rigate di lagrime, su l'orlo della demenza. È, nella sua semplicità, una delle più intense rappresentazioni di dolore che siano uscite mai dalla fantasia d'un poeta.

La notizia della morte di Beatrice è data non immediatamente, ma per gradi, con passaggio crescente dal trepidante sospetto all'ansietà, dall'ansietà all'angoscia, dall'angoscia al terrore, dal terrore alla disperazione. E tutti i particolari che possono rendere più torturante e più umano codesto processo sono adoperati dal poeta. Il luogo è sconosciuto: gli appariscono «visi di donne», non donne, e lo minaccian di morte; le donne che vengon poi, non si sa chi siano, nè donde giungano: corron gridando e piangendo, quasi sfuggite a una strage: la natura è in tumulto: la terra si crolla, e in fine un uomo, più che un uomo uno spettro, gli reca la novella incredibile.

A codesto quadro di tenebrosa potenza fa singolare contrasto quello che segue, tutto chiarità, beatitudine e pace: la pioggia di manna raffigurante le innumerevoli ali degli angeli, la nuvoletta, il cielo, la superna armonia; e poi la salma di Beatrice coperta d'un velo, la sua letizia, la sua soave umiltà, la morte divenuta cosa gentile. E questa varietà di stati d'animo non è incoerenza, perchè dolore, terrore, estasi, desiderio di morte, tutto s'assomma nell'unità originaria del sentimento: l'ebbrezza straziante d'un uomo che vede l'angiola sua morire e riascendere in Cielo. Come tutto ciò che apparisce agli occhi visionarii di Dante, la realtà di Beatrice non è in lei stessa, nelle sue fattezze, ch'egli non si cura nè pur di notare, nella sua femminilità, ma di là da questo, nella regione dell'invisibile e dell'inconoscibile, in Dio. E ch'ella sia veramente un miracolo, appar così manifesto all'Amante, ch'egli n'ha la riprova fin anco nella data della morte di lei, accaduta, come Dante

si sforza di dimostrare nel cap. XXIX, sotto l'influsso del numero nove, il numero sacro, «la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade».

La dipartita di Beatrice è cagione d'un momentaneo ritorno di Dante a pensieri e a sentimenti terreni. Benchè castamente celata, la donna gentile è pur sempre colei che per alcun tempo consola il cuore afflitto di Dante; il quale, con quell'accento di nativa semplicità che gli è abituale in tutto il romanzo, confessa come i suoi occhi si dilettarono troppo di vedere colei e come assai volte egli ne pensava come di persona che troppo gli piacesse. Un contrasto gli si leva dentro fra il cuore che vorrebbe una tregua alla lunga tribolazione e l'anima che si sdegna per amor di Beatrice. Ma in uno spirito così disposto all'esaltazione mistica come quello del giovine Amante, la creatura celeste non tarda a aver ragione dell'altra, e anche una volta il dissidio è composto nella regione del sogno. Beatrice appare all'Amante con quelle vestimenta sanguigne in cui egli la vide la prima volta; il malvagio desiderio è divelto; egli torna per sempre alla gentilissima, e il libro si chiude con la promessa d'una più alta glorificazione di quella benedetta Beatrice.

La *Vita Nuova* è il romanzo dell'amor mistico. Dove si svolge?

In un ambiguo paese di sogno, dove c'è una città, ma non si sa quale sia; dove c'è un fiume, ma non si sa come sia: una nebbia allucinante fluttua su le cose e ne stinge i contorni esitanti e mutevoli. I personaggi son ombre che vanno e vengono silenziose e leggiere, sospirando e parlando sommesso, non mai ridendo, pie, assorte, composte, rapite in una comune aspirazione ieratica. Beatrice non parla mai; ella va come le sante, celando se stessa nella sua luce, senza quasi toccare co' piedi la terra; null'altro sappiamo delle sue fattezze se non ch'ella ha il volto d'un

colore soave di perla; bellezza intellettuale e divina incarnata in una forma di donna eterea, spirituale, tramata d'ardore e di castità: creatura irreale e che pure acquista sembianza, rilievo, carattere dagli effetti che la sua gentilezza e la sua umiltà producono ne' cuori umani. Il personaggio più prossimo alla realtà naturale è l'Amante; ma anche questi non è già un uomo tormentato dalle passioni ordinarie: egli è un adolescente inesperto ed estatico, che ha la fede tranquilla dei semplici, una visione delle cose per cui le cose son sempre di là da se stesse, disposto a scoprire dovunque simboli e prodigi, sempre in atto d'implorare e d'adorare la grazia, il quale respira, per dir così, il pensiero di Dio nella creazione. Tutto è candido, tremolante e virgineo in questo libro: la più grave colpa di Dante è quella d'avere, per reverenza a Beatrice, tolto a difesa dell'amor suo il nome d'un'altra donna; la sola debolezza femminea della gentilissima è quella d'avere lasciato che le sue compagne si gabbassero dell'Amante, il quale appariva davanti a loro troppo mesto e disfatto. I sentimenti che vi si mischiano hanno sempre qualcosa d'interiore, di suggestivo e di remoto: sono ricordi indistinti, impulsi inesplicabili, presentimenti divini, letizie serafiche, dolori casti e soavi. L'Amante è anche uno studioso; ma la sua scienza consiste nel trovar concordanze fra la realtà e il mistero o, meglio, nello spiare la verità eterna sotto il velo di tutte le apparenze sensibili: scienza mistica, dunque. Di qui i ricorsi del numero nove, le allusioni al nome di Beatrice e a quello di Giovanna detta Primavera, le visioni, le trattazioni su l'anno della morte di Beatrice, sul circolo, su la forma e la materia, sul linguaggio figurato: tutte cose le quali posson parere, e son parse, inopportune e superflue, ma compiono invece la perfetta figurazione di questo Amante del secolo XIII, ingenuo ed acuto, visionario e riflessivo, appassionato e raziocinatore, serio e soave, per cui

la vita, la scienza, l'amore, la verità, non son già fuori di noi, ma in noi stessi, nell'intelletto possibile che ci viene da Dio, nella luce della rivelazione.

Di questi materiali compose Dante, nell'unità dominatrice della sua fantasia, una costruzione senza esempio nelle letterature antecedenti: tutta una vita di sogno tenue, sospesa, leggiera, impalpabile, ma sempre eguale a se stessa, coerente in ogni sua parte, irreale e palpitante come un miraggio. La *Vita Nuova* è un libro fresco, la fresca sorgente in cui l'anima umana, quando sia troppo carca di voluttà grossolana o di vizii malvagi, tornerà sempre a mondarsi e purificarsi. Perchè, se anche l'uomo è oppresso dalla triste materia, la séte dell'infinito non gli si spegne mai.

1905.

NOTA POLEMICA

Fra le più tenaci manie dell'ermeneutica letteraria è quella di voler rintracciare a ogni costo la verità storica nell'opera d'arte. Dalle cime il contagio è disceso alle falde della coltura: e, come il critico cattedratico va spiando nelle rime del Petrarca o nelle canzoni libere del Leopardi la fotografia de' dintorni di Recanati e le civetterie cortigiane di madonna Laura de Sade, così la minor compagnia degli appendicisti teatrali s'affretta, dopo la prima rappresentazione d'una tragedia, a compulsare accigliata le pagine d'un'enciclopedia, per chieder conto all'infelice poeta dei suoi misfatti contro la storia.

Ma la tentazione si fa irresistibile quando il commentatore abbia a illustrare un'opera d'arte composta in persona prima e nella quale il poeta finge d'esporre vicende reali o sue proprie o d'altrui. È il caso di molti libri: del *Robinson Crusoe* di Daniele de Foe, della *Confessione d'un figlio del secolo* d'Alfredo de Musset, delle *Avventure del barone di Münchausen*, e anche della *Vita Nuova* di Dante. Or se il racconto del celebre inglese non fu creduto in tutto e per tutto fuor che da Giusto van Effen, il suo traduttore d'Olanda; se l'opera del delicato ed ardente poeta francese apparve a tutti un romanzo di sola verità soggettiva; se i fasti del glorioso barone qualche dubbio han pur sollevato, noi italiani non ci siam mai potuti risolvere di toglier fede all'affermazione di Dante: « In quella parte del libro della mia memoria.... » Ricordava, dunque, e narrava:

come avrebbe mentito, egli, « il poeta della rettitudine »? Ed ecco un critico fra i più scrupolosi, il Prof. Vittorio Rossi, ammonire, contro la mia interpretazione recisamente estetica del libro giovanile di Dante, che si può accogliere cautamente per vere certe notizie che egli dia di sè in una scrittura « che sia da lui stesso presentata come confessione autobiografica » (*Bull. d. Soc. dant.*, giugno 1908); ed ecco un agile ed elegante traduttore francese della *Vita Nuova* [22]), Enrico Cochin, affermare, senza pur tener conto della nuova proposta, che, se Dante stesso significò date e nomi; se il Boccaccio, *tout Boccace qu' il est*, si riferì a Beatrice Portinari ne' Bardi, non è lecito « dubitare de' fatti ». « Oui, Dante a fondé son récit sur des réalités historiques », se bene la *Vita Nuova* è « un livre entièrement symbolique, et destiné donc à faire découvrir une pensée métaphysique sous une matière sensible ».

* * *

Or io tengo per fermo che un problema d' estetica non si possa risolvere nè con le leggi della conoscenza, nè con quelle della morale, ma solo con le leggi dell'arte; e per intender bene la *Vita Nuova*, tre quesiti s' ha da esaminare, ma con intelletto sincero e con rigore dialettico:

1. Volle scriver Dante un'autobiografia?
2. O, se no, cosa volle egli fare?
3. E ciò che volle fare come dovè farlo necessariamente?

Che il fine di Dante fosse quello di semplicemente narrare la storia dell'amor suo con una fanciulla della sua terra, non è oggi asserito, mi pare, nè anco da' più arrabbiati idealisti. Lo stesso Cochin è costretto a concedere almeno questo: « Innanzi a un passo incisivo, quasi tan-

[22]) H. Cochin, *La Vita Nuova* trad. en français, avec introduction, Paris, Champion, 1908.

gibile, non si può tentennare: c'è un fondo di verità». Ma si volta pagina «et l'on s'envole dans l'irréel». Tale in fatti è lo stato di perplessità suscitato dalla *Vita Nuova* in tutt'i critici più o meno realisti, e tale è la prima origine di quel processo intellettuale, onde il libro giovanile di Dante vien considerato da molti come parte storico e parte inventato.

Anche il Rossi accortamente conviene che le cautele non saranno mai troppe per l'interpretazione storica della *Vita Nuova*: «tale è l'indole di quel libretto, pieno di reticenze, indefinito nei particolari, tutto soffuso d'un'aura mistica, scritto quando il poeta vedeva e voleva rappresentare la donna amata come unica dominatrice della sua vita». E subito dopo: «Ma la prudenza non deve degenerare in uno scetticismo sistematico, che ci vieti di accogliere per veri i fatti che risultano da una ragionata e ragionevole interpretazione del testo o hanno d'altronde alcuna conferma».

Giova intanto fermarsi su due punti essenziali di codeste dichiarazioni in cui press'a poco convengono i commentatori della verità storica: l'uno, che la *Vita Nuova* non vuol essere e non è una rappresentazione fedele degli avvenimenti; l'altro che s'ha la certezza dell'accaduto o allorchè ci s'imbatta in un passo incisivo, quasi tangibile, secondo il Cochin; o quando ce ne dia la riprova una ragionata e ragionevole interpretazione del testo o un'altra testimonianza, a giudizio del Rossi.

Che l'impressione della tangibilità, vale a dire della piena realtà estetica, d'una rappresentazione, possa valer come prova della sua realtà storica, non dee parer serio nè pure al Cochin. Un poeta, e Dante poi!, rappresenta con eguale evidenza la storia e l'invenzione, e non c'è barba d'uomo che possa distinguere l'una dall'altra. La fantasia non è conoscenza: è creazione. La forma vivente che è per l'appunto ciò che il Cochin chiama

tangibilità, non è fornita dalla storia, ma solo dall'arte, e si sviluppa egualmente sì dall'elaborazione del reale sì da quella dell'irreale. Come faremo noi per assicurarci se i giardini dell'Ariosto son veri o inventati? o per distinguere le persone conosciute realmente da quelle non viste mai, nelle commedie di Carlo Goldoni? Dante stesso rappresenta con una tangibilità di cui non s'ha esempio nella *Vita Nuova*, l'agonia del conte Ugolino e dei suoi figliuoli chiusi nella «orribile torre»: ha egli avuto bisogno di assistervi? chi gliel'ha raccontata? Dunque mi par dimostrato che questo o quel luogo incisivo, quasi tangibile, nel romanzo di Dante, non prova nulla per la sua verità storica: Dante non potea scrivere diversamente.

Quando la ragionata e ragionevole interpretazione del testo, quando un'altra testimonianza ci metta in grado d'intravvedere l'ispirazione reale d'un qualche episodio della *Vita Nuova*, io pure l'ho ammessa, benchè non sia mai riuscito ad intendere che cosa importi codesto all'intelligenza d'un'opera d'arte. Io credo infatti alla realtà storica d'una donna amata da Dante e forse dimandata Beatrice; credo alla realtà storica della morte di lei nel 1290; credo alla realtà storica d'altre donne amate dal poeta e da lui gabellate per *difese* o *schermi*; credo alla realtà storica di monna Vanna, del padre di Beatrice e della morte di lui; sopra tutto della passione, dello svolgimento interiore, de' contrasti morali, della mistica esaltazione ed aspirazione di Dante. Nè, come insinua il Rossi, «è quasi necessario negar fede alla morte di Beatrice qual'è, con sì ricercata architettura di corrispondenze tra diversi calendari, indicata da Dante», per accoglier la mia congettura che la *Vita Nuova*, e con essa la più parte delle rime che si fingon composte in vita della gentilissima, sia stata tutta disegnata, immaginata e compiuta dopo la morte di Beatrice, col solo fine di scrivere un'opera di bellezza ideale e morale, se-

condo il canone d'arte del poeta e della tradizione scolastica. È vero che la canzone *Donne che avete*, la quale pure io credo pensata dopo la morte di Beatrice, occorre fra alcuni memoriali d'un notaio bolognese sotto l'anno 1292; ma v'è pigiata in guisa che pare, non già trascritta dopo il documento che la precede, anzi dopo molti di quelli che seguono, e solo perchè lì era rimasto per caso un po' di spazio; e non v'è trascritta intera; e persino un realista, Michele Scherillo, avvisò che può esservi stata introdotta molto più tardi. Per altro, vi fosse stata veramente l'anno 1292, o non potè averla composta il poeta su la fine del 1290 o su' primi del 1291, e súbito dopo averla mandata a amici suoi di Bologna o averla concessa alla rapida divulgazione dei giullari che andavano di Toscana in Romagna?

Per tutto codesto, uno, due, tre mesi eran più che sufficienti, e dalla morte di Beatrice alla fine del 1292 corron più di due anni.

* * *

E quali son gli altri fatti della *Vita Nuova* che «risultano da una ragionata e ragionevole interpretazione del testo o hanno d'altronde alcuna conferma»? Il Rossi non insiste su questo punto, ch'è irto di spine. Già nega egli stesso la genuinità degli schermi, e come altri prima di lui, vi riscontra dei veri e proprii amori di Dante; nega col Barbi la storicità dell'incontro fatale a nove anni e del primo saluto a diciotto; nega la veridicità della cavalcata in soccorso de' Sanesi nella primavera del 1285. E, dopo ciò tutto, che riman più d'importante, rispetto alla storia, se non la stessa composizione della *Vita Nuova*? Vale a dire: la *Vita Nuova* fu ella composta nell'ordine in cui ce l'offre il poeta, prima le rime cronologicamente disposte; poi le prose o divisioni, quand'egli, morta Beatrice, deliberò di

raccogliere quelle e d'accompagnarle con queste? Or tale problema non si può più risolvere con le materiali argomentazioni del metodo storico: bisogna indagare l'intenzione, lo spirito, l'educazione morale ed estetica, il processo ideale del poeta; aver l'occhio a ciò che volle egli fare, e scrutare i modi a cui doveva attaccarsi per conseguire l'intento.

Chiarito che il romanzo giovanile di Dante non è una narrazione storica, perchè in troppi luoghi si rivela evidente tutt'altro proposito, che cosa dunque volle fare il poeta?

Egli volle insieme fare opera di sapienza e di bellezza. Al tempo di Dante il fatto estetico non aveva ancora trovata la sua propria ragione; non era semplicemente la creazione di una realtà nuova, individuale e disinteressata oltre la realtà conoscitiva: era la forma bella aggiunta a un contenuto intellettuale. Infinite volte avverte Dante che la poesia è «una verità ascosa sotto bella menzogna», una *fictio rethorica*, una «veste di figura o di colore retorico» sotto la quale s'asconde il «verace intendimento», e così via seguitando. Anche nel giovenile romanzo, come in tutti gli altri suoi lavori d'arte, celò il poeta, entro il velo leggiero d'una confessione d'amore, una significazione religiosa e morale. La confessione d'amore era per lui soggetto e materia (che oggi diremmo *forma*); il sostanziale, la vera sentenza, la *forma* nel significato scolastico, l'intendimento riposto qual era? Anche nel *Convivio*, II, 1, avverte Dante che il senso letterale va innanzi all'allegorico «perocchè in ciascuna cosa naturale e artificiale è impossibile procedere alla *forma* [il senso allegorico] senza prima essere disposto il *soggetto* [il senso letterale] sopra che la forma dee stare». Or qual'è dunque la forma, vale a dire la sapienza ideale, che atteggia il soggetto amoroso della *Vita Nuova?*

È la realtà psicologica secondo la dottrina d'Aristotile,

d'Alberto Magno e dei nuovi filosofi cristiani: l'intelletto possibile, largito all'uomo da Dio, che s'attua, specula, intende, ama misticamente, per virtù dell' Intelligenza separata, dell'angelo disceso in terra sotto apparenza di donna. Tutto ciò è mirabilmente adombrato da Dante nel primo sonetto delle nuove rime *Amor e il cor gentil*, ove Amore che « dormendo » (dunque in potenza) si riposa nel cor gentile, « vien risvegliato » (recato ad atto) dalla bellezza di « saggia » donna, quale a punto è Beatrice, la donna angelicata, la « salute » del poeta; tutto ciò è anche riepilogato nel sonetto ultimo dell'estatica narrazione, ove il pensiero del poeta, già divenuto *intelligenza nova* per virtù d'Amore, s'affisa nell'empireo, cioè nella contemplazione della gloria celeste: appunto perchè l'attuazione dell'intelletto possibile, ch'era l'ultimo termine del giovanile romanzo, è compiuta.

Due fini si prefisse dunque il poeta componendo la *Vita Nuova*: l'uno, ch'era il più rilevante, psicologico e morale, il graduale risveglio dell'anima sua dal bene in potenza al bene in atto, per virtù della grazia che gli fu concessa da Dio; l'altro di minore importanza, retorico e poetico o, come si direbbe oggi, estetico, la narrazione coerente d'una materia amorosa. Che a noi moderni questo solo oggi importi, non esclude che Dante, immaginando e tracciando l'opera sua, avesse la mente anche a quello, anzi a quello principalmente.

* * *

La rivelazione di ciò ch'avrebbe dovuto essere la *Vita Nuova* non balenò a Dante, credo, se non dopo la morte di Beatrice. Salta agli occhi la differenza che già ebbi ad avvertire nel mio studio, fra certe rime della *Vita Nuova*, vibranti di sensuale concupiscenza e manifestamente composte mentre la donna era viva, e tutte l'altre, infuse di

tacita adorazione e immaginate quand'ella era morta. La morte di Beatrice avvertì Dante della presenza dell'angelo: a punto era morta perchè dovea tornarsene al Cielo, e il Cielo la reclamava al Signore: è, come si vede, lo spunto della prima canzone, onde s'apron le nuove rime, *Donne ch'avete*.

Se quella donna era un angelo, per quale fine provvidenziale aveva avuto luogo il miracolo? A ciò che Dante potesse uscire della nebbia del senso alla luce della ragione; attuare, come s'è visto, il suo intelletto possibile. Generalmente, secondo la filosofia di quel tempo «li raggi di ciascun cielo li cui movitori son gli angeli sono la via per la quale discende la loro virtù in queste cose di quaggiù»; ma per recare in atto la virtù del poeta, Dio aveva permesso che l'angelo stesso in figura di donna scendesse su la terra a innamorarlo. Così Dante si ricollegava al gran padre dello stil nuovo, Guido Guinizzelli, il quale primo aveva tentato la giustificazione dell'amore nella somiglianza della donna amata con l'angelo: «Tenea d'angel sembianza».

Si può solo opporre: — Ma codesto bisogno di perfezione morale, ond'egli ravvisò Beatrice in una creatura sopraterrena, non sarà nato in Dante mentr'ella era ancor viva, anzi proprio, com'egli afferma, sin dal principio, quando la vide la prima volta a nove anni?

Non è verisimile. Fra le rime anteriori alla prima canzone e quasi tutte quelle che seguono, non è continuazione, ma salto: il Dante infiammato di passione, tremante, oppresso dal desiderio sensuale, dei sonetti VIII e IX, si tramuta inaspettatamente in un sottomesso, vergognoso, pudico ed estatico adoratore della sola virtù di Beatrice; la donna, di baldanzosa, beffarda, peccatrice per eccessiva crudezza (son. VIII, v. 9) diviene fontana di mansuetudine, di gentilezza, d'umiltà, di salute dell'anima. Amore, da prima datore di «oscure qualità» è ora invece la ragione,

la gentilezza, la cessazione della superbia, dell'ira e d'ogni difetto. A spiegare codesta trasformazione basta nello spiritale romanzo la trovata del colloquio con le donne (XVIII); nella realtà il cuore del poeta dovè schiantarsi e dar sangue: ciò potè solo accadere per la morte della donna amata. Ancòra: nella canzone *Donne ch'avete* per la prima volta nettamente vien lamentata la prossima morte di Beatrice: ora codesto sarebbe stato non men portentoso che grossolano, mentre la donna era viva e potea legger que' versi; inoltre è inesplicabile che il poeta prenunziasse quella sventura proprio nello stesso momento in cui l'amor suo di vile e impaziente si faceva intellettuale ed onesto. In fine le molte contraddizioni fra i sonetti sicuramente composti in vita di Beatrice, sia per lei che per altre donne, e le ragioni in prosa ove la loro sentenza è sempre cercata sforzare a una significazione più alta e quale più tardi potè venire in mente al poeta, si compongono solo se si riporti la nuova interpretazione a dopo la morte della gentilissima, com'io già rilevai nello scritto antecedente. Per un esempio: il primo sonetto, il quale nella sua genuina lezione non viene a significare fuor che la calda concupiscenza del giovine rintuzzata dalla paura della fanciulla, nella prosa che lo precede è tradotto in un oscuro presagio della morte di lei e del suo ritorno al Cielo.

* * *

E torniamo al disegno di Dante. Egli dunque, morta la donna, s'era proposto di raccontare una storia d'amore, la propria; il cui verace intendimento fosse l'ascensione dell'anima dalla valle del senso alla pendice dell'intelligenza e della virtù col concorso della grazia divina in persona di Beatrice. La quale per ciò dovea recare in ogni suo atto il mistico segno della sua origine e della sua predestinazione: e codesto segno fu il *tre* e il *nove*; sicchè il poeta

si diede a scoprirlo per forza nella vita della gentilissima, immaginandolo quando non c'era testimoni del fatto, come nel primo incontro, nelle varie visioni e così via seguitando; introducendolo ne' sonetti, che componeva egli stesso, per modo che il nome di lei cadesse al terzo o al nono verso; costringendo, come poteva, a quella rivelazione, qualche data già pubblica, quella, poniamo, della morte di Beatrice. In oltre, se questa donna gli era stata predestinata da Dio come guida e liberatrice, ragion voleva ch'egli se n'accendesse uscito a pena di puerizia, nè ad altra pensasse mai, se non per difesa di quella: di qui la necessità di presentar come *schermi* tutt'i capricci o gli errori amorosi che avean preceduto l'amore per la donna angelicata. Più: la convenienza che questa apparisse circonfusa d'umiltà e di gentilezza, irreale e visibile come uno spirito, con l'aspirazione segreta a tornare nel Cielo dond'era venuta, costrinse Dante a attenuare nelle ragioni in prosa la cruda realtà d'alcuni particolari come quello del gabbo, e troppo umani sonetti e ballate a escluder dalla stesura finale dell'opera, e di non pochi a dissimulare la vera interpretazione, e a finger composti prima componimenti i quali a tutt'i segni rivelano la loro genesi alquanto tardiva.

Solo in tal guisa potea conseguire il poeta quel suo doppio fine, dottrinario ed estetico, ch'egli s'era proposto. A lui non importava nulla la verità storica dell'opera sua e, con quei suoi occhi velati di simbolo, non potea forse nè anco discernerla: ciò che gli stava più a cuore, dopo l'insegnamento morale, era l'armoniosa unità di quel suo romanzo, era la figurazione perfetta del miracolo ch'egli volea rappresentato nella beata Beatrice. E non potea certo comporre un miracolo con notazioni di sole cose vedute: bisognava che s'appigliasse alle visioni, a' presagi, alla cabbala, alle concordanze straordinarie, alcuna delle quali sarà forse magàri accaduta, ma la massima parte dovea per forza inventare.

Or quali fatti della *Vita Nuova* corrisponderanno esattamente alla realtà storica fra i molti o mutilati o esagerati o trasfigurati o inventati di pianta? Il quesito a me pare ozioso e insolubile. Giacchè noi non abbiam documenti per sincerarci dei particolari veraci d'una costruzione interiore e nel suo complesso allegorica e mistica (si sa quanto valgano le testimonianze del Boccaccio e de' postumi commentatori), come faremo a distinguere ciò ch'è vero storicamente da ciò ch'è vero esteticamente? Nella fantasia d'un gran poeta tutto freme, vive, ha carattere, meglio che se fosse realmente esistito, così la storia come l'invenzione, e non c'è modo di distinguere l'attimo primo di ciascuna figurazione. Chi può asserir vera storicamente l'apparizione della donna gentile (quando troppi altri argomenti non occorressero per dimostrarla fittizia) dopo che abbia negato fede al primo e al secondo incontro di Dante e Beatrice o alle donne dello schermo o alla cavalcata lungo il fiume bello e corrente e chiarissimo? Bisogna dunque o ammetter tutto e, considerando la *Vita Nuova* come storia, vale a dire come fatto conoscitivo, giudicarla con l'intelletto e dichiararla, per le contraddizioni inconciliabili che vi si cozzano, un libro sconclusionato; o non darsi pensiero della realtà storica e, contemplando la *Vita Nuova* come arte, vale a dire come creazione, accoglierla nella fantasia e ammirarne la grazia leggiera, la trasparenza irreale, l'ingenua novità, la libera, palpitante e religiosa armonia, la particolare bellezza di mistero e di sogno. La *Vita Nuova* è come l'aerea città luminosa e impalpabile d'una fata morgana: chi la rimiri con occhio soddisfatto ed ingenuo, ne prende infinito diletto; chi la pigli a cannonate per accertarne l'esistenza, non vede più che un tendone di nebbia fuligginosa.

L' UNITE' DE LA « DIVINA COMMEDIA » [1])

I.

Il a été remarqué, même et surtout pendant les fêtes du centenaire de Dante, qu'aucun poète, ni Homère, ni Shakspeare, ni Goethe, n' a jamais été célébré avec une telle unanimité d' admiration, on dirait presque de religion, jusqu'aux confins du monde civilisé. Et l'on a cherché les motifs de ce culte universel et spontané; mais on n' en a pas trouvé un qui semble tout à fait satisfaisant. La beauté incomparable de l'œuvre de Dante? Oui, sans doute: cette œuvre est une création haute, solitaire et puissante, une synthèse démesurée, la réalisation d' un vie intense, surnaturelle, harmonieuse et complète; Dante a bâti son monde de géants et de purs esprits par un geste presque surhumain. Mais, après tout, la création de Shakspeare n'est pas moins étonnante: plus riche en caractères, plus varié dans les passions, le monde de Shakspeare est plus proche de nous; ses héros, ses fous, ses criminels, ses douces femmes résignées et ses grandes pècheresses aux prunelles ardentes et aux pàles mains implacables, respirent, en somme, notre modernité subtile, savante, perverse et complexe, plus délicate dans sa vertu, plus fanfaronne dans ses crimes, une humanité qui a passé à travers les raffinements et les déboires de la décadence. Tout le monde aime et comprend

[1]) Prolusione a un corso di letture dantesche tenuto, dietro invito del Governo francese, nel *Collège de France* a Parigi il 1922.

Shakspeare mieux que Dante; cependant tout le monde honore Dante plus que Shakspeare et que tout autre écrivain.

On a suggéré que Dante résume toute une époque; qu'il n'est pas seulement poète, mais philosophe, historien, politique, législateur, théologien; qu'il est la voix du Moyen-Age. Mais on peut observer, et on a observé en effet, que la science et la philosophie de l'austère Florentin ne dépassent pas de beaucop ce qui était le patrimoine de culture commun à tous les savants de son siècle; qu'en tant que philosophe, il n'est que le disciple de saint Thomas d'Aquin et de la Scholastique; que sa pensée politique découle à peu près, sauf quelques nouveautés d'interprétation, de la source doctrinale des juristes postaccursiens, tels qu'Odofred, Cino da Pistoia et, plus tard, Jean de Viterbe; et d'ailleurs on sait bien que tout grand poète résume et conclue une époque: Homère l'ancienne civilisation de la Grèce, Virgile l'effort indomptable de Rome vers la conquête du monde, Shakspeare l'âme multiple de la Renaissance, Goethe la lutte acharnée de l'homme moderne à la recherche de son originalité, de sa liberté intérieure, victorieuse et rédemptrice.

En quoi consiste donc la supériorité du poème de Dante, le charme mystérieux et irrésistible par lequel il entraîne l'âme des lecteurs et la ravit en une exaltation douce et terrible, quelque chose d'enivrant, d'auguste et d'ému, qui ressemble à de l'adoration?

Il n'y a que les livres où passe le souffle de Dieu, qui produissent cet effet sur les hommes. Ces livres ne sont pas que des œuvres d'art; parfois ils n'aspirent pas même à être de l'art; ils paraissent toujours difficiles et obscurs: toutefois ils sont plus puissants et plus pénétrants que les autres; ils sont éternels, parce qu'ils renferment des paroles de vie, ces vérités originaires qui dorment cachées au fond de la conscience et que la voix du révélateur réveille en sursaut; ces implorations tendres, ces souvenir oubliés,

ces secrets avertissements, ces promesses divines, qui refrènent nos joies, qui flattent nos douleurs, qui nous soutiennent dans notre âpre pèlerinage à travers la vallée de l'ombre qu'on appelle vie, qui nous donnent le sentiment bien arrêté d'un avenir de justice et d'amour.

La *Divina Commedia* est un de ces livres. Elle n'est pas « divina » par sa beauté, qui pourtant a ébloui la terre pendant six siècles; elle est « divina » parce qu'on y respire à chaque page la pensée de Celui qui vit par delà les mondes et les temps. Dante lui-même a appelé son chef-d'œuvre « poema sacro »,

il poema sacro
Al quale ha posto mano e cielo e terra;

et ce rapprochement de la *Divina Commedia* avec la *Bible*, le livre sacré par excellence, n'est pas fait sans dessein. Le maigre et pensif voyageur de l'outretombe savait bien que son volume n'était pas uniquement un essai de haute poésie, mais qu'il était une œuvre de vie totale, et que l'inspiration divine n'y jouait pas un rôle moins important que l'activité créatrice de l'imagination personnelle.

Le milieu historique où le poème a mûri, les courants politiques, religieux et mystiques de l'époque, le caractère concentré et passioné du poète, sa foi profonde nourrie de symboles, de rêves et de subtilités métaphysiques, c'est bien cela qu'il faut étudier pour s'expliquer l'apparition d'un ouvrage si puissant et si inattendu au commencement d'une littérature, sans autres précédents que quelques grêles chansons d'amour et quelques hymnes empreints d'une dévotion enfantine ou grotesque.

Il ne s'agit pas ici de juger la fantaisie du poète, faculté originaire et constante par laquelle certains hommes privilégiés réussissent à jeter en la moule d'une forme riche et vivante l'objet, quel qu'il soit, qui les émeut. C'est iustement cet objet, ce germe, l'inspiration, que nous vou-

lons d'abord étudier. En tant que valeur de beauté, la *Divina Commedia* ne diffère pas des poèmes d'Homère ou des tragédies de Shakspeare; mais l'inspiration du poème de Dante, et partant son contenu, relèvent des conditions historiques où ils ont poussé : illustrer ces conditions c'est approcher la création à l'esprit des lecteurs, surtout de ces lecteurs si aveuglés par le brouillard de leur épaisse modernité, qu'ils ne sont plus capables de discerner une construction étincelante de pure spiritualité, a l'instar du poème de Dante.

II.

Le siècle où Dante a vécu fut un âge excessif, contradictoire, puéril et grossier : on y sent bouilloner la sève formidable qui devait produire la nouvelle histoire d'Italie. Deux grandes tendences surtout le parcourent et l'ébranlent : le besoin de la domination et le goût de l'extase. A côté de ces chefs de parti durs, hautains, inflexibles, tels que Farinata degli Uberti, Ezzelino da Romano, Azzone Visconti, Salinguerra, Corso Donati, le pape Boniface VIII, surgissent des figures humbles et douces, les bras levés vers le Ciel, les yeux altérés d'infini, hardies et chastes comme la vérité, sachant souffrir sans plainte et aimer sans égoïsme : François d'Assise, sainte Claire, Bonaventure de Bagnorée, Catherine de Sienne. Tout était héroique, le crime et l'innocence. La foi tournait à l'hallucination. On croyait aux sorcières, à la magie, à la cabale, à l'influence des étoiles sur la destinée des hommes. Dans les chaumières on se racontait, en frissonnant, la chevauchée nocturne de Vénus entourée de démons; le châtiment des femmes adultères qui, après leur mort, toutes nues sur de grands chevaux noirs, sont poursuivies et criblées de coups de couteau par les spectres hérissés de leurs amants; les terribles légendes sur Ponce Pilate, sur le Juif errant, sur le prêtre Jean; surtout les voyages miraculeux aux régions d'outre-

tombe, celui du père Alberic, celui de Saint Brandan, celui du chevalier Tungdale, celui des trois moines à la découverte du Paradis terrestre, et d'autres encore, innombrables.

Les ordres religieux se multipliaient, pères mineurs, dominicains, bénédictins, carmes, « godenti della beata Maria »; et les environs de chaque ville étaient peuplés de couvents. Les rues étaient traversées par des processions de pénitents qui se pressaient autour d'un Crucifix en se fustigeant et en chantant des litanies; dans les églises on jouait des pièces touchant la vie du Christ et des saints; des prédicateurs éloquents tonnaient sur les foules à genoux contre l'hérésie sévissante des Patarins, des Pauliciens, des Catares; d'épouvantables fléaux s'acharnaient sur le monde, la guerre, la lèpre, l'épilepsie, la peste noire, et le peuple terrifié et tremblant se jetait aux pieds des autels invoquant Dieu à son secours. La fièvre mystique bouillonnait dans les cœurs : pauvres et riches, hommes et femmes, illettrés et savants, tous étaient torturés par la même soif d'infini.

Tout cela n'empêchait pas naturellement que le besoin de violence et de jouissance allât son train. Il y a même quelque chose de grossier et d'énorme dans les voluptés materielles où se vautrent ces beaux chevaliers, ces frocards mielleux, ces hautes et honnêtes dames, qui finissent après tout par se repentir, et meurent quelquefois, comme Cunizza da Romano, en odeur de sainteté.

Mais ce qu'il faut bien fixer ici, pour comprendre la génèse et le caractère de la *Divina Commedia*, c'est que la foi religieuse, au temps de Dante, est une chose sérieuse, la chose la plus sérieuse qui existe; que l'hallucination mystique flotte dans l'air, et tout le monde en est plus ou moins ébloui; que tous, depuis Thomas d'Aquin, le « docteur angélique », l'esprit le plus pénétrant du Moyen-Age, jusqu'à la femmelette qui dépose ses humbles peines au pied de la Madone de Santa Maria Novella, tous croient en

Dieu comme en une réalité plus certaine que la vie elle-même, attendent le jugement après la mort comme un terme inévitable, et le monde invisible apparaît aux yeux desillés des fidèles aussi manifeste que le monde visible. C'est dans ce milieu de sombres passions, d'idées ingénues, de superstitions, de légendes, d'horreur tragique et de foi enthousiaste et naïve, que Dante eut l'inspiration de son poème.

Mais le poète, lui, qu'en pensait-il? Etait-il d'avis, comme les critiques de notre temps, que son voyage n'était que le produit normal d'une faculté tout humaine de son esprit, l'imagination ou fantaisie? Etait-il au fond persuadé, comme son détracteur Cecco d'Ascoli, que son voyage n'était qu'une fiction, son royaume des morts qu'une fable, et sa poésie que des balivernes?

A qui et à quoi se sentait-il redevable de son œuvre, à son inspiration individuelle ou à une inspiration supérieure et miraculeuse? Avat-il composé un beau roman ascétique on un livre de haute vérité?

S'il faut s'en rapporter à Dante lui-même, le doute n'est pas possible. La première allusion au poème, vers la fin de la *Vita Nuova* nous parle d'une « vision ». « Après ce sonnet m'apparut une vision merveilleuse, dans laquelle je vis des choses qui me firent former le dessein de ne plus dire de cette bénie, jusqu'à ce que je ne pusse traiter d'elle plus dignement ». A chaque page de la *Divina Commedia* le poète assure qu'il a vu ce qu'il raconte; parfois même il ne veut pas croire à ses sens, et c'est Virgile, son guide et son auteur, qui doit le convaincre, les preuves à la main, comme dans le giron des suicidés. Ailleurs, il ne comprend guère ce qui lui arrive : par exemple, en montant du Paradis terrestre au ciel de la Lune, il ne sait s'il a gardé son corps ou s'il est devenu un pur esprit :

S'i' era sol di me quel che creasti
Novellamente, amor che 'l ciel governi,
Tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.

Le voyaye a été accompli par l'intercession de trois « donne benedette » qu'il tenait pour bien réelles, Béatrix, Lucie et la Vierge. Il le compare à celui de saint Paul, qui fut ravi jusqu'au troisième ciel, et par là il prétend affirmer indirectement, mais positivement, la réalité historique de sa vision.

Son accent, qui est toujours humble et docile vis-à-vis de son guide terrestre, Virgile, et de son escorte céleste, Béatrix, ou devant les esprits bienheureux du Paradis, gronde de colère implacable contre ces damnés de l'Enfer, qui ont le plus offensé la gloire de l'Eternel et la dignité de son église : surtout les papes avares, simoniaques et frauduleux sont cinglés por la mordante ironie du poème. Mais lorsque le grand pélerin a monté jusqu'au seuil de l'Empirée, et son âme, détergée des souillures du péché et trempée dans les eaux des deux fleuves mystiques, le Léthé et l'Eunoé, est devenue pure, il ne doute plus de sa mission régénératrice; il se croit véritablement destiné à annoncer aux hommes la parole de Dieu. Saint Pierre en personne lui confie ce mandat :

E tu, figliuol, che per lo mortal pondo
Ancor giù tornerai, apri la bocca,
E non asconder quel ch'io non ascondo.

Ce que l'Alighieri voit, le remplit de stupeur, de crainte, de joie et d'adoration : il tremble de ne pas comprendre, de ne pas se ressouvenir, de ne pas trouver les mots pour exprimer ces choses divines qui se sont déroulées à ses yeux. Sa prière la plus ardente c'est de pouvoir accomplir son message :

...io vidi
Ambo le corti del ciel manifeste.

O isplendor di Dio, per cui io vidi
L'alto trionfo del regno verace,
Dammi virtù a dir com'io lo vidi.

Vidi... vidi... vidi... Trois fois le même mot en rime, « je vis », come pour affirmer avec la plus opiniâtre énergie, qu'il a *vu*, qu'il n'a rien inventé, contre tous ceux qui auraient pu ou qui pourraient supposer le contraire. C'est pourquoi saint Bernard l'appelle tendrement « figliuol di grazia », enfant de la grâce, de cette grâce par laquelle, d'après Thomas d'Aquin, Dieu a prédestiné ou élu quelques uns « gratuitement et non à cause de leurs mérites ». En effet, les plus belles âmes du Paradis répètent à Dante, en interprétant la divine volonté, le commandement de saint Pierre. « Enseigne aux vivants », lui dit Béàtrix :

Tu nota; e sì, come da me son porte
Queste parole, sì le insegna a' vivi
Del viver ch'è un correre alla morte.

Et Cacciaguida, le vaillant bisaïeul tué pour la foi, lui ordonne de conter sa vision :

Tutta tua vision fa manifesta,

parce qu'elle sera la nourriture vitale des hommes. Le poète aura plus tard la coscience de l'extase où il a vécu : il en garde le sentiment doux et vague, quoiqu'il en ait oublié la plupart des détails :

Qual è colui che sonnïando vede,
E dopo il sogno, la passione impressa
Rimane, e l'altro alla mente non riede,

Cotal son io, che quasi tutto cessa
Mia visïone, ed ancor mi distilla
Nel cuor lo dolce che nacque da essa.

Rien n'est plus émouvant ni plus sincère que cette renaissante anxiété du poète craignant de ne pas rappeler tout ce qu'il a vu et qu'il lui a été prescrit de révéler à ses semblables sur la terre. Il croit bégayer comme le nourrisson qui baigne encore sa langue à la mamelle. Revenu

de l'éternité sans temps à la vie du temps, il sent qu'il ne peut plus rattraper ce qui a ébloui son entendement. Et cette angoisse suprême est manifestée par des cris si naïfs, par des implorations si ferventes, par des passages si vécus, qu'il est bien permis de s'en tenir à la confession du poète. Oui : à une certaine époque de sa vie, l'amant de Béatrix, l'exilé triste et rêveur dut se croire l'élu de la grâce et prédestiné à effectuer dans le monde chrétien une œuvre de régénération; ses contemporains en convenaient. Quelques ans après sa mort, le bolonais Graziolo Bambaglioli écrivait de lui que le Seigneur l'avait rempli de son esprit; tout le monde le considérait comme un grand théologien « nullius dogmatis expers », et les femmes de Vérone, le voyant passer seul et sombre, se chuchotaient qu'il revenait de l'Enfer.

D'autre part l'esprit de Dante était trop sévère et sa foi trop profonde pour qu'il nous soit permis de supposer qu'il s'amusât avec Béatrix et les saints, avec les diables et les anges, comme avec des pantins esthétiques, lesquels ne vivaient que par le jeu de sa fantaisie. Le ton convaiucu qu'il emploie en parlant aux âmes bienheureuses, semble démentir cette étrange supposition. Il nous affirme lui-même qu'à son ouvrage « ha posto mano a cielo e terra », et il appelle « pan degli angeli » la doctrine exposée dans la cantique du Paradis.

Et alors que devons-nous penser du rôle de Dante vis-à-vis de sa création?

Eh bien! je suis persuadé qu'on ne pourra jamais pénétrer dans l'esprit de la *Divina Commedia* sans envisager la génèse du poème avec des yeux tout à fait différents de ceux que nous promenons sur les chefs-d'œuvre de l'art classique ou moderne. On doit se faire des yeux distants, mystiques, rêveurs, extasiés, en un mot dantesques. Pour nous la vie est simple et une; pour Dante elle était double : il n'ignorait pas ses facultés humaines, ce qu'il nommait la

puissance sensitive e la puissance intellectuelle, l'activité spéculative et l'activité pratique, mais il croyait aussi à l'inspiration qui déscend de l'amour divin, du premier Amour, et d'où sortirent non seulement les livres de Moïse, les psaumes des prophètes et les Evangiles, mais aussi les ouvrages des agiographes et, en général, ceux qui traitent de la béatitude eternelle. Peut-on en exclure la *Divina Commedia?*

L'Alighieri savait bien que non : en effet, il ne cesse pas d'invoquer, sous les symboles poétiques des Muses et d'Apollon, les Puissances supérieures; et au commençement du traité sur la *Monarchia*, il déclare ouvertement qu'il a moins de confiance en son génie qu'en « la lumière de ce Seigneur généreux, qui donne à tous abondamment et sans reproche ».

L'œuvre d'art est pour nous le produit de l'activité créatrice de l'esprit, c'est à dire une synthèse du sujet, non pas avec l'objet, comme dans la connaissance et dans l'action, mais avec soi-même. Comme la nature, le monde des apparences insaisissables et caduques ne le satisfait pas, l'esprit a besoin de se créer « une réalité nouvelle et une nouvelle nature, le monde de l'art, où les lois sont abolies, les liens sont brisés, les défenses sont ôtées; et l'esprit, oubliant les contrastes et les chagrins de l'existence quotidienne, plane, satisfait de lui-même, ravi de l'harmonie du nouveau spectacle, se mirant dans cette vie parfaite qui est née de lui, se désalterant, désormais sans ennui ni curiosité, à la coupe libératrice de l'oubli ».

Dans tout ceci, qui est la conception moderne de l'art, Dieu, naturellement, n'a rien à voir. Mais dans la conception dantesque, sa poésie n'est pas seulement une création, elle est aussi une révélation : elle n'est pas que le produit du génie humain, elle est aussi l'effet de la grâce. Dans notre définition de l'art, inspiration et création coïncident : au surplus ce sont deux moments de la même activité fantasti-

que de l'homme. Pour Dante l'inspiration était d'origine transcendente, et la seule création était propre du poète. C'est à dire que la fantaisie de Dante créait les trois mondes, mais elle les créait sous l'influence mystérieuse d'une volonté surnaturelle, voire d'une divine prédestination.

De sorte qu'à la fin le poète ne savait plus lui-même si sa vision avait été factice ou réelle, s'il n'avait pas tout de bon visité par un « raptus mentis » la région des âmes, ou si sa fantaisie la lui avait suggerée. Mais cette perplexité devait l'exalter : pâle, frissonnant, les yeux chargés de visions, il espérait être le collaborateur de Dieu.

III

Cette conscience mystique qui accompagna le poète voyant dans l'élaboration de son épopée religieuse, est le flambeau qui éclaircit plusieurs faits restés obscurs pour les commentateurs.

Dans ces derniers temps, une critique étroite, raisonneuse et tètue, en étudiant le poème de l'Alighieri à travers les résultats d' une philosophaillerie passagère, en a conclu qu'il manque d'une vrai inspiration poétique, car le but qu'il se propose apparemment, l'enseignement religieux et moral, appartient à la pratique et non à l'art. Dante, en somme, n'aurait composé qu'un mélange incohérent, où il n'est pas même sincère lorsqu'il épanche ses sentiments de chrétien : il aurait bâti une charpente de roman théologique sans originalité ni intérêt, et tout autour d'elle il aurait arrangé les grandes tapisseries de ses épisodes, les fresques vivantes de ses créatures éthérées, les bas-reliefs de ses héros, de ses démons, de ses saints, les croquis de ses paysages; il aurait bâclé une mediocre moralisation, où tout au plus on peut découper quelques silhouettes d'un relief effrayant ou gracieux, quelques arrière-plans tourmentés, sombres ou lumineux, quelques métaphores de bon goût,

quelques vers bien rythmés et bien cadencés; des beautés, sans donte, mais des beautés fragmentaires. La *Divina Commedia* serait une construction tout à fait fragmentaire : elle manquerait de la première condition d'une œuvre d'art, l'unité.

C'est que pour saisir l'unité, la parfaite harmonie, la beauté colossale et complète du poème sacré, il ne faut pas le déchiqueter avec le froid bistouri d'un préjugé esthétique, mais s'en approcher avec sympathie, les yeux grand ouverts, l'esprit déblayé de toute préoccupation intellectuelle, l'imagination alerte. Pour comprendre un poète, il faut l'aimer : sans enthousiasme il n'y a pas de vraie critique. On doit tâcher à se vider de ses raisonnements et de ses préventions, de sa science et de ses sentiments, de son âme tourmentée, sceptique et moderne, pour entrer, l'imagination nue et claire comme un miroir, dans le temple de la poésie. Et alors on voit. Peu à peu la création solitaire et vivante reflètera exactement tous ses détails éloquents et leur inaltérable unité dans cet esprit simple, qui contemple sans défiance et sans parti pris, et qui n'attend que l'auguste révélation de la beauté.

Pour bien comprendre la *Divina Commedia* il faut la revivre telle que son auteur l'a vécue, comme inspiration et comme création, dans sa synthése initiale et dans les déterminations analytiques qui s'en dégagent, une réalité nouvelle au delà de la réalité quotidienne et pratique, et qui flotte, vaste, immaterielle et vivante, entre les yeux du poète et la lumière eternelle de Dieu. Ainsi notre fantaisie refait l'élaboration accomplie par le grand ouvrier : nous respirons dans le cercle de sa création : pour un instant nous sommes les égaux du Titan.

Comment a-t-on pu affirmer que le voyage au pays des morts n'est que la structure postérieure du poème, le cadre où l'artiste a enchâssé après coup son tableau? Même si l'Alighieri ne l'avait pas affirmé à deux reprises dans la

Vita Nuova, il est évident que le premier éclair dont fut traversé l'esprit du poète, son inspiration, ce qu'il prit peut-être pour une vision surnaturelle, ce fut précisément l'idée de ce voyage par lequel il irait rejoindre sa morte Béatrix. Cette inspiration jaillissait tout simplement de son état d'âme. Le dégoût de la terre triste et féroce, son besoin d'expiation et de purification après les débordements suivis à la mort de la « gentilissima », son retour à elle, son imagination tout occupée de légendes de saints, de symboles, d'hallucinations, des rêves apocalyptiques, sa foi ardente, peut-être son espoir mystique en une prédestination, tout avait concouru à former dans son esprit l'inspiration d'un tel voyage. Il serait presque invraisemblable que Dante n'y eût pas pensé.

En effet, tout le poème se meut dans une atmosphère de prodige. On a cherché dans le droit qu' a l'artiste de mépriser les rapports intellectuels, la justification de certaines contradictions qu' on remarque dans l'agencement du voyage. Mais rien n'obéit aux lois naturelles là où le miracle est la règle :

> Vuolsi così colà dove si puote
> Ciò che si vuole,

dit Virgile au commencement; et cela explique tout. Chaque endroit du poème donne le frisson de l'inconnu et de l'extraordinaire : l'homme vivant qui passe parmi les ombres étonnées est déja lui-même un prodige. Et alors il nous semble tout simple que cet homme parcoure en trois jours toute la longueur de l'axe terrestre, qu' il ne mange jamais pendant son voyage, que les ombres lui offrent la résistance de la matière lorsqu'il doit les toucher ou s'en servir, qu'il monte d'un ciel à l'autre jusqu'à l'Empirée, qu'il entende tous les langages, même ces baragouins de Pluton et des géants, qui ont donné tant de fil à retordre aux commentateurs les plus rusés.

Tous les grands écrivains modernes ont senti le charme

inquiétant et secret de ce monde où l'Alighieri vit comme dans son propre monde. C'est dans sa création que Dante aime et hait, jouit et souffre, implore et châtie : là il n'est pas seulement le poète, il est le citoyen, l'ami, le juge, le vengeur et le prophète : il se sent fort parce que la grâce est sur lui; il est le magistrat de Dieu. Dans l'immensité des horizons funèbres, il surgit effrayant comme un spectre : en effet, à travers ces régions de l'éternité, il est un revenant à l'envers. Autour de lui tout tremble dans la brume de l'irréel; les esprits le regardent, surpris, mais tranquilles, comme s'ils l'attendaient; ses trois mondes ont la profondeur de l'abîme, abîme de ténèbres en bas, abîme de constellations en haut; on entend des voix surhumaines, tantôt rauques, tantôt mélodieuses; tout y est formidable et mystérieux; la mort a une vie; la stature des damnés s'accroit dans le sombre horizon de l'enfer, comme la splendeur des bienheureux dans la clarté inaltérable du Paradis. Des cauchemars on passe aux extases, de la terreur à la béatitude. Et sur les marais livides et le cités de feu, sur les plages sereines et les forêts musicales, sur les croix, les aigles et les roses de lumière, partout s'étend, invisible, le geste dominateur de Dieu.

C'est pourquoi la *Divina Commedia* a été appelée « un mystique chant insondable ». Sainte-Beuve l'a comparée à un « de ces immenses lacs sacrés en réserve pour les jours de régénération », et Carlyle l'a proclamée « le plus sincère de tous les poèmes ». Il n'est pas qu'inconvenant, il est presque absurde de douter de la sincérité d'un poète aussi grave et aussi pieux que Dante : dans son cœur fervent la poésie déguisait la révélation, la forme visible cachait la forme substantielle; dédaigneux des choses rélatives et caduques, il ne respirait à l'aise que dans les vérités occultes et dans le mystère de l'Absolu. Il est violent et extatique, comme les prophètes. Son poème est sa patrie, sa justice, sa vérité et sa religion : son poème c'est lui.

Il y a des critiques à qui la structure de ce poème, avec sa symétrie de cercles et de fosses dans l'Enfer, de corniches dans le Purgatoire, de compositions stellaires dans le Paradis, a paru extérieure, superposée, réfléchie et artificielle. Ceux-là ne conçoivent l'élévation ascétique que comme une sorte de divine démence, où l'œuil est trouble et l'esprit en désordre, où l'exaltàtion des mouvements correspond au trouble de la volonté. C'est une conception matérialiste et arbitraire de l'âme mystique. Les grands mystiques, depuis Plotin jusqu'à saint Thomas ont toujours aperçu dans l'univers un ordre visible qui est le reflet de l'ordre invisible; pour saint Thomas la clarté et la proportion sont les attributs de la beauté, non seulement dans le domaine de la réalité sensible, mais aussi dans les choses du monde suprasensible. Dante était un poète doublé d'un philosophe : la vision des trois règnes devait se dérouler de prime abord á ses yeux comme, disons-le avec les paroles du docteur angélique, « splendorem formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas et terminatas », c'est à dire comme l'unité de la forme qui brille sur toutes les parties proportionnées et achevées.

Il n' y a pas plus de factice dans l'architecture de la *Divina Commedia* que dans celle, par exemple, de Notre Dame de Paris, qui n'est pas un monstrueux entassement de rochers, á l'instar d'une ocnstruction pélasgique, mais qui a ses trois portails creusés en ogive, le cordon soutenant ses vingt-huit niches royales, son agile galerie d'arcades avec ses légères colonnettes et sa plateforme, la rosace centrale entre les deux fenêtres dentelées, ses deux tours grandes et sombres : une unité vaste et admirable d'étages, de statues, d'arabesques, de portes, d'ogives, de nefs, d'autels, œuvre impérissable de l'esprit humain qui s'élance en priant vers l'infini. La *Divina Commedia* est la cathédrale de la littérature.

L'ordre simple et sublime qui règne dans ce monde des

âmes, loin de nous refroidir comme un artifice, nous remplit de stupeur et de vénération, comme l'œuvre même de Dieu. Il semble vivre avec tout le reste, bien plus, être la vie de tout le reste. Ce nombre sacré, le trois, qui se renouvelle à chaque figuration, dans les trois vers de chaque strophe ainsi que dans les trente-trois chants de chaque cantique, dans les neuf cercles de l'Enfer ainsi que dans les neuf girons du Purgatoire et dans le neuf cieux du Paradis, dans les trois fleuves et dans les trois monstres ainsi que dans les trois saints, qui examinent le poète, dans les trois faces de Lucifer ainsi que dans les trois personnes de la Trinité, a une haute valeur esthétique non moins qu' une profonde signification mystique: il est la secrète harmonie de ce poème de même qu'il l'avait été, sans que Dante s'en doutât, du Parthénon, dont le triangle équilatéral semble avoir été le générateur. Dante était bien convaincu que le nombre trois, étant la racine de la Trinité, contenait la loi de l'harmonie cosmique; et comme sa première inspiration avait été religieuse et mystique, toute la création qui en dériva, devait être empreinte du même intérêt.

Certes, on ne se lasse pas d'admirer les parties du poème, épisodes, images, personnes, sentiments et tableaux; mais ce qui frappe le plus, ce qui reste gravé le plus profondément dans notre imagination, c'est son plan, sa structure, le voyage. On peut ne plus se ressouvenir d'Alessio Interminelli ou de frate Gomita, de Rinieri da Calboli ou de l'abbé de san Zeno; mais comment oublier la netteté effroyable de cette plaine sans bornes, fuligineuse et blafarde, où court perpétuellement la foule des paresseux, et cette ville de feu aux murs d'acier bruni, aux tours vermeilles, aux mosquées flamboyantes, aux rues étroites, aux tombeaux ardents, d'un desquels se dresse à moitié, sombre et héroïque, la figure de Farinata degli Uberti? Qu' y a-t-il de plus poétique, dans le premier chant du Purgatoire, que ce vaste horizon de saphir, cette mer tremblant á la brise

fraîche qui vient de très loin, ces quatre étoiles inconnues et hallucinantes, et la montagne austère de l'expiation? Et le Paradis n'est- il pas tout dans cet océan de splendeur, dans cet éblouissement de béatitude, dans ces scintillations, dans ces irradiations, dans ces fleuves, ces aigles, ces fleurs, ces escaliers de lumière, dans ces musiques célestes, dans ces chœurs de saintes et de séraphins, dans cette rose symphoniale au milieu de quoi resplendit la beauté de la Vierge se reflétant dans les yeux de Béatrix?

C'est dans la création de cette vie transcendante et pourtant concrète, dans ce transport d'imagination qui était aussi un effet de la grâce, que Dante a déployé ses prodigieuses qualités de poète. Si la beauté est création, quelle beauté plus étonnante que la création d'un monde surnaturel, eurythmique et vivant, aussi parfait dans son ensemble que dans toutes les parties qui le composent? S'apprêtant à bâtir son gigantesque édifice, Dante avait déja oublié sa vie pratique, sa vie de rélations : son intérêt n'était plus sur la terre; il visait au ciel qui était aussi sa patrie, à la vérité occulte qui était aussi sa beauté. On a répété mainte fois que l'âpre Florentin a transporté ses passions et ses amours humaines dans le royaume des défunts, son temps dans la vie sans temps. C'est une illusion.

L'oeuvre de Dante est une création totale : les lieux, les sentiments, les actions, les individus, tout est création : les personnages historiques qu'on a cru y reconnaître, n'ont d'historique que le nom; le Dante même qui passe à travers les trois règnes est une création de la fantaisie de Dante. Sans cela, la *Divina Commedia* ne serait pas le chef-d'œuvre que l'univers a toujours admiré, mais une chronique rythmée de la vie italienne, ou plutôt florentine, au treizième siècle.

IV

Mair comment se peut-il justifier, au point de vue de l'art, le mélange de sens littéral et d'allégorie dans le poème?

Une représentation, a-t-on dit, est ce qu'elle est: sa signification, sa valeur, sa beauté se révèlent immédiatement dans sa forme: y cacher un sens secret c'est corrompre l'unité de l'expression, faire de la libre imagination l'esclave de la pensée scientifique ou morale, aboutir à l'incohérence et à la difformité.

Béatrix doit être une femme, une sainte, si vous voulez, mais non pas la Révélation; Dante est un homme, un poète toscan tant soit peu visionnaire et grincheux, mais non pas l'humanité.

Malgré cela l'histoire de l'art nous offre tout plein d'exemples où ce dualisme se concilie en des chefs-d'œuvre d'une beauté impérissable. La Vénus de Milo n'est qu' une belle femme sans bras: cependant des centaines de critiques en ont donné une interprétation un peu moins évidente, et un noble poète français a même refusé tout le décor de l'ancienne mythologie pour découvrir le secret de la déesse:

Non! les Rires, les Jeux, les Grâces enlacées,
Rougissantes d'amour, ne t'accompagnent pas.
Ton cortège est formé d'étoiles cadencées,
Et les globes en chœur s'enchaînent sur tes pas.

Du bonheur impassible ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.

La Neuviéme Symphonie de Beethoven n'est sensiblement qu' une suite de motifs harmonieux: cependant Wa-

gner y a découvert la lutte de l'âme avec la puissance ennemie qui se place entre l'homme et le bonheur terrestre. Les *Fables* de Lafontaine devraient être des compositions où il ne s'agit que d'animaux, d'arbres et de plantes : eh bien! Taine ne l'a pas cru : y a-t-il quelqu'un qui en soit tout à fait persuadé? Et alors pourquoi Dante n'aurait-il pu écrire un poème où l'aspect extérieur des choses évoque une vie intérieure plus haute et plus suggestive?

Quand on admet le concept de pure création comme base d'une philosophie de l'art, il n' y a rien d'extravagant, même pour nous, hommes modernes, á découvrir, dans l'œuvre de poésie, la création, non seulement des sensations, des passions, des caractères, mais encore des faits intellectuels et moraux. La beauté de l'œuvre, cela va sans dire, est indépendante de la valeur de vérité ou de sagesse de ces faits-là; mais ils existent, et l'on peut seulement exiger qu'ils adhèrent harmonieusement á la synthése créatrice dont ils sortent et où ils se replongent continuellement. On peut blâmer un poète d'avoir fait parler Scapin comme les *Lettres à un provincial*, mais non pas d'avoir prêté des idées théologiques à saint Jean.

La Béatrix de Dante n'est pas la Belcolore : elle est une femme chaste et sublime, qui, vivant désormais dans la contemplation extatique de la Vérité éternelle, a accepté tous les dogmes et expliqué tous les mystères : indulgente et parfois presque coquette pour son ami, elle redevient fort serieuse quand il s'agit de l'initier aux arcanes de la science divine. Il n'est pas donc étonnant que cette création réveille en nous des résonances solennelles et pieuses que nous traduisons en une image intellectuelle, l'allégorie de Béatrix.

Dante aussi n' est qu'un pécheur, lequel, guidé par Virgile, ressent les effets de la divine vengeance dans le gouffre des réprouvés; expie et prend peu à peu conscience de lui-même sur les coteaux du mont de purification; com-

munique avec les âmes bienheureuses et entrevoit la lumière ineffable de Dieu dans les sphères du Paradis. Mais puisque la synthèse de l art contient un nombre infini de déterminations, quoique le poète n'en exprime qu' une partie, l'esprit du lecteur prolonge, sans le vouloir et par le même acte de la réproduction fantastique, les lignes du tableau, et aperçoit d' autres séries de déterminations non cohérentes avec celles de la première synthèse, mais cohérentes entre elles dans une synthèse parallèle à la première. C' est ce qui nous arrive lorsque nous entrevoyons, par exemple, derrière Tartuffe, toute une lignée d' autres imposteurs, ou lorsque dans le maigre et grotesque visage de don Quichote nous découvrons la beauté héroïque de l'idéal qui se bat sans espoir de succès.

Le voyage de Dante symbolise l' eternelle aspiration de l' humanité à la perfection et au bonheur, à travers la fumée des vices et les cris des passions. Ce poème est la voix, non pas comme on l' a trop répété, des dix siècles silencieux qui l'ont précédé, mais de l'humanité tout entière, de l' humanité qui souffre et a besoin de joie, qui tombe et a besoin de se relever, qui hait et a besoin d' amour, qui lutte et a besoin de paix, qui nie et a besoin de Dieu. Malheureusement le but est lointain et peut-être ne l' atteindra-t-on jamais : cependant le poète voyant a semé son ouvrage de ces paroles de haute sagesse et d' amour infini, qui éclairent nos âmes comme des rayons de l' Invisible. Dante a cru nous avoir rapporté ce qu' il a vu et ouï dans les régions de l' au-delà : on en doute à présent et on se moque de sa philosophie par trop arrierée et de sa foi par trop naïve. Toutefois la grande nuit du mystère assiège toujours cet îlot chancelant et orageux qui est la vie; et tandis que personne n' a encore réussi à percer ces ténèbres avec les fusées de sa philosophie, l'idéal auquel Dante a sacrifié, nous semble encore le plus pur, et l'œuvre qui s' en est inspirée la plus puissante et la plus belle.

Or nous pensons qu' une œuvre de grande beauté doit toujours enfermer une vérité supérieure, tout au moins une leçon impérissable de sagesse et de sincérité; et pour nous Dante n' est pas seulement le plus grand poète de la race latine, mais son génie bienfaisant se traduit dans la voix fatidique qui, la ralliant aux jours de l' épreuve, la pousse vers un commun avenir de justice et de paix.

1922.

L'ISPIRAZIONE DELLA «DIVINA COMMEDIA»

Fra i venti e i venticinque anni, vale a dire avanti la morte di quell'angiola giovanissima che «da molti fu chiamata Beatrice», Dante era un giovane austero, pensoso, già consapevole del proprio ingegno, già assetato di sapienza e di gloria. Avea studiato grammatica, cioè la lingua latina, rettorica, l'arte della versificazione in volgare; avea molto letto la Bibbia, segnatamente i profeti, alcuni poeti latini, specie Virgilio, Orazio, Ovidio; possedeva nozioni sufficienti di matematica elementare, di storia, di geografia, di disegno, di musica; consultava certe enciclopedie di quel tempo, come il *Trésor* di Brunetto Latini, che contenevano le più disparate notizie su tutto lo scibile; avea studiato i primi libri di filosofia, come i detti morali di Catone, il Boezio, l'*Eva columba*. Forse alle scuole dei Frati minori, dove, secondo il Buti, sarebbe stato nell'adolescenza, cominciò a meditare sui libri d'Aristotele, d'Alberto Magno, di Tommaso d'Aquino.

Ma sopra tutto dovè aver cara la poesia amorosa del tempo suo o di poco anteriore, la provenzale di Provenza e dell'Italia superiore, la siciliana, l'aretina di Guittone, la bolognese di Guido Guinizzelli e d'Onesto, la fiorentina, che andava sbocciando allora, di Guido Cavalcanti e d'altri meno famosi.

Certo, nell'età verde, Dante guardò con invidia a codesto suo concittadino, già maturo ed illustre non meno qual dicitore per rima che quale filosofo, e si propose di seguirne

le orme. Il cuore era pronto e la fantasia mobilissima: il giovine incontrò delle donne giovini e belle, e prese a seguirle, a contemplarle, ad amarle, a cantarle: furono una Violetta, che gli apparve «in ombra d'amore», le due ch'egli poi dimandò «dello schermo», forse altre, le cui parvenze lievi e segrete accennan qua e là d'entro alle prime composizioni del poeta.

Come e che cosa scriveva egli allora, nella sua vigilia d'arme, avanti d'incontrare Beatrice? La Violetta, a cui s'era da prima rivolto, non pare gradisse le lusinghe del giovine, il quale si sfoga con questa ballata:

Deh Violetta, che in ombra d'amore
Negli occhi miei di subito apparisti,
Abbi pietà del cor che tu feristi,
Che spera in te, e desiando muore!
  Tu, Violetta, in forma più che umana,
Foco mettesti dentro alla mia mente
Col tuo parlar ch'ancide.
Creasti speme che 'n parte mi sana
Laddove tu mi ride.
Deh! non guardare perchè a lei mi fide,
Ma drizza gli occhi al gran desio che m'arde;
Che mille donne già, per esser tarde,
Sentito han pena dell'altrui dolore.

È ancora l'accento della vecchia poesia artificiosa e sensuale: l'amore paragonato al fuoco che uccide; il caldo sorriso dell'amata che risana in parte con la speranza d'altri piaceri; la confessione del desiderio; la minaccia del dolore anche per lei, se tardando troppo, cagionerà la morte dell'amante. Dante giovine si muove in quella cerchia d'idee, di sentimenti, d'immagini e di locuzioni, che da Giacomo di Lentino a Bonagiunta da Lucca erano stati il repertorio di tutt'i poeti d'amore nella prima metà del secolo XIII.

Come tutti i giovini nati per l'arte, si può credere che Dante cercasse la compagnia di trovatori, come allora dice-

vasi, più provetti e già noti. Conobbe Guido Cavalcanti, che egli saluta suo primo amico, Dante da Maiano ormai vecchio, Lapo Gianni, Guido Orlandi, Brunetto Latini; e anche dei musicisti, quali Casella, compositore e cantante, e Belacqua, fabbricante di cetre; e anche un pittore, Giotto. Con l'uno o con l'altro di costoro, il più spesso col Cavalcanti, di grande famiglia guelfa, ricchissimo, altero, destro in ogni esercizio cavalleresco, dicitore in rima il più nominato a Firenze, s'accompagnò spesso Dante a ragionare di donne gentili, a disputare dei fatti del giorno, a indagare sottili quesiti di filosofia. Avvolti ne' loro lucchi, s'aggiravano per le vie anguste della città, tra i foschi palagi difesi da torri quadrate e da mura rivestite di pietra forte; e Guido narrava forse una sua caccia al falcone, e Dante i proprii contrasti co' debitori per via dell'eredità paterna. Sboccavano nella loggia de' Cavalcanti, una specie di piazzuola coperta, che si stendeva davanti la casa, e Dante vi poteva ossequiare madonna Bice degli Uberti, figliuola del gran Farinata e sposa all'amico suo. Colà li raggiungeva ser Lapo Gianni, notaio e rimatore, o anche ser Brunetto Latini, paterno incitatore di quegli ingegni ambiziosi; e ciascuno leggeva delle sue rime. Là forse un giorno fu proposto che ciascuno esprimesse il suo maggior desiderio, e Dante compose il mirabile sonetto che segue:

Guido, io vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vasel, ch'ad ogni vento
Per mare andasse al voler vostro e mio,

Sì che fortuna od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento,
Anzi, vivendo sempre in un talento,
Di stare insieme crescesse il disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
Con quella ch'è in sul numero del trenta
Con noi ponesse il buon incantatore:

E quivi ragionar sempre d'amore,
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome credo che saremmo noi.

In questa nuova immaginazione, dove il poeta sogna la felicità di vivere tra cielo e mare, lontano ai tumulti del mondo, pago d'amore e d'oblio co' suoi amici e ciascuno con la diletta, tre donne son ricordate, monna Vanna, l'amica del Cavalcanti, monna Lagia, quella del Gianni, e la sua, che non era allora Beatrice. *Quella ch' è in sul numero del trenta*, egli dice: per afferrare cotesta allusione, bisogna riportarsi a un luogo della *Vita Nuova*, in cui Dante afferma d'aver composto un sirventese in lode di sessanta le più belle donne della città, e alla sua diede il trentesimo posto, quello di mezzo. Beatrice, come attestò poi Dante medesimo, non sofferse di stare se non « in su lo nove ».

Che Dante frequentasse anche feste, conviti, gioconde conversazioni, è accennato da lui nel suo giovenile romanzo. Firenze esultava ancora della pace conclusa dal cardinal Latino: v'erano accolti con grande allegrezza i principi di passaggio, come Carlo lo zoppo, figliuolo al re di Sicilia, il conte d'Alençon che fu poi re di Francia, Carlo d'Angiò vergognoso dell'onta patita qualche anno avanti, e poco più tardi Carlo Martello, re d'Ungheria. Giovanni Villani narra d'una brigata di mille uomini e più, tutti vestiti di robe bianche, con un signore detto dell'Amore, la quale rallegrò la città circa due mesi. Andavano in volta sonando trombe, vivuole, altri stromenti: facean giochi, cacce, conviti, danze di donne e di cavalieri: e chiamavan d'ogni parte buffoni, giullari, uomini di corte, a cui donavano poi vesti e denaro. Amico di Guido, il quale, elegante com'era, avrà certamente partecipato a cotali passatempi, è difficile che Dante se n'astenesse del tutto; anche ve lo spingeva la sua indole curiosa e avida.

Forse in uno di codesti ritrovi egli s'invaghì di Beatrice,

che già prima doveva essergli nota, almeno fin da quando egli si corrispondeva con la donna del sonetto su ricordato. Chi fosse Beatrice, non si sa: l'identificazione con la Bice di Folco Portinari, andata sposa a un Simone de' Bardi, è una pretta invenzione dell'immaginoso Boccaccio.

Sul principio l'amore per Beatrice non differì punto dalle anteriori galanterie del poeta. Era l'amore cavalleresco del tempo, che i mercatanti fiorentini avean fatto proprio, imitando, per darsi aria di gentilezza, le belle usanze delle corti di Provenza, di Monferrato, di Sicilia. Firenze, in fatti, si dirozzava: s'aprivano nuove vie; sorgevano chiese e case di nobile architettura, il palazzo del Bargello, il palazzo Vecchio, Santa Maria Novella, Santa Croce; il Battistero s'adornava di marmi, si pensava già a Santa Maria del Fiore. Le donne si miniavano il viso, si denudavano il petto, portavano catenelle e corone; gli uomini avean concubine e bastardi. Naturale che si pensasse anco alle dolci rime e al costume d'amore, e che Guido Cavalcanti, dopo aver letto e studiato il testo d'Andrea cappellano, componesse egli pure un manuale in sonetti su l'amore cortese, quale appariva in azione ne' romanzi di Tristano e di Lancillotto.

Da codest'amore s'intendeva escluso, almeno in teoria, ogni impulso di sensualità. L'ossequio che l'amante offriva alla donna, doveva esser casto, disinteressato e spontaneo: il solo compenso, ch'egli poteva attenderne, consisteva in uno sguardo o in un sorriso, segno di mutua intelligenza e di segreta mercede; per la nobiltà di quell'amore egli doveva detergersi di tutti i vizi e acquistare tutti i pregi: il valore, la liberalità, la prudenza, la fedeltà, la cortesia. La donna amata non ha nulla di mistico, ma è il modello di tutte le donne: lei bella, lei giovine, lei piacente, lei sennata, se non quanto talvolta si dimostra troppo dura e superba. Le donne de' Provenzali furon dame delle corti di Provenza, di Monferrato e di Sicilia; i poeti fiorentini

dovettere contentarsi alle mogli e alle figliuole de' loro banchieri.

Dante, dunque, nelle sue prime composizioni per Beatrice, non s'allontanò gran fatto dal formulario convenzionale della vecchia poesia. Egli ama e non è riamato; vorrebbe liberarsi d'amore e non può; vive in perpetuo contrasto; piange, brama, dispera, domanda mercede. Tale è la materia del sonetto che segue, certamente un de' primi composto per Beatrice:

Tutti li miei pensier parlan d'Amore,
E hanno in lor sì gran varietate,
Ch'altro mi fa voler sua potestate,
Altro folle ragiona il suo valore,

Altro sperando m'apporta dolzore,
Altro pianger mi fa spesse fiate,
E sol s'accordano in cherer pietate
Tremando di paura ch'è nel core.

Ma in una natura seria e veemente, come quella di Dante, la galanteria prima o poi doveva divampare in passione. E così avvenne di fatto. Il poeta cominciò a riguardar la sua donna con occhi ebbri di desiderio, a smaniare per lei, a perdere l'appetito ed il sonno, a sentirsi come distrutto. Un giorno Beatrice, scontrandosi in lui, lo salutò: ella era in compagnia di due amiche, vestita di bianco, su l'ora del mezzogiorno. Dante s'allontanò trepidante e felice, si ritrasse nella sua camera e si pose a scrivere. Finge d'aver avuto una visione in sogno: Amore gli era apparso con lieto aspetto e si teneva fra le braccia madonna dormente, e recava in mano il cuore del poeta. Destava lei, sbigottita, ma docile, e la pasceva di quel cuore acceso; dopo questo se n'andava piangendo.

Il sonetto fu conosciuto da molti, perchè Dante ebbe cura d'inviarlo a' più reputati trovatori del tempo, fra gli altri a Guido Cavalcanti, a Dante da Maiano, a Terino da Ca-

stelfiorentino. Ci fu chi se ne fece beffe: Guido rispose offrendone un'interpretazione. Dante insomma aveva voluto significare allegoricamente che Beatrice, la quale fino a quel giorno era rimasta sorda ad Amore, alla fine, benchè con paura, accoglieva il sentimento del giovine; sicchè d'ora innanzi Beatrice soltanto avrà la signoria del poeta.

Ma Dante s'ingannava. La donna ch'egli aveva prescelta, l'avea salutato per cortesia, ma non intendeva d'entrare in dimestichezza con lui. Di fatti, avuta forse notizia del sonetto, e avvistasi che il giovine la seguiva pertutto, anche in chiesa, e l'esponeva alle ciarle e a' sospetti della gente, finì col negargli il saluto. Ognuno può figurarsi il dolore, le amarissime lagrime, la disperazione di lui. Si confidò con Guido, l'amico suo, il quale, per consolarlo, gli espose la sua filosofia dell'amore. Il vero amore non è quello per una donna reale, l'amore che vien dal cuore, ma quello che si concepisce per un'immagine di donna, accolta ed adorata nel solo intelletto, senza che la reale presenza d'alcuna donna ci abbia ormai più nulla che fare. Era l'unione mistica con una pura idea, a fatto staccata dalla bella forma corporea che l'aveva ispirata.

Forse lo stesso Guido, alcun tempo dopo, per metterlo alla prova, lo condusse in un ritrovo ove « tante donne mostravano le loro bellezze », perchè si celebrava lo sposalizio d'una di quelle. Fra l'altre c'era Beatrice, la quale, vedendo il suo patito impallidire e tremare all'altro capo della sala, lo mostrò alle compagne e crudelmente si fece gioco di lui; sicchè l'amico lo trasse fuori e lo riaccompagnò a casa.

Dante si propose di cedere al consiglio di Guido. Non avrebbe amato che l'idea di Beatrice, nè cercato conforto se non nelle parole ch'egli scriveva per lei. Ad alcune giovani donne, che gli chiedevano un giorno a che fine amasse quella donna, mentre non poteva sostenerne la presenza, rispose il poeta: « Madonne, lo fine del mio amore fue

già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, ed in quello dimorava la beatitudine, che era fine di tutti li miei desiderii. Ma poichè le piacque di negarlo a me, lo mio segnore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venir meno. »

Ma contava troppo su le sue forze. Impulsivo e sensuale com'era, non potea rassegnarsi all'amore per un'astrazione nella fredda stanza dell'intelletto. E quando cessa di vivere il padre di Beatrice, egli quasi vorrebbe chieder notizie di lei alle donne che l'hanno assistita, e non lo fa per paura d'una riprensione. Ancora egli cerca di riveder la sua donna, forse di riconciliarsi con lei: trema di tenero gaudio un giorno che la scorge venir di lontano insieme con monna Vanna. Ormai la vita del giovine era piena di dolcezza e d'ambascia per quell'amore: veramente allora, con quel suo spirito pronto all'esaltazione, egli dovette avere allucinazioni, presagi, terrori, rapimenti, onde qualche traccia rimane in quel suo giovenile romanzo della *Vita Nuova*: sentiva già che quell'amore sarebbe stato il principio della luce, il segno della redenzione. E allora pose mano a una delicata canzone, in cui si proponeva di rappresentare la soavità di quel nuovo stato. Ma non potè finirla.

Una voce gli giunse fulminea: Beatrice moriva. Ciò accadde l'8 giugno 1290.

L'alto, solenne mistero della morte ha colpito sempre di religioso stupore gli spiriti appassionati ed attenti. Tutt'i problemi della vita morale accorrono taciti, ma indeprecabili, a quel capezzale, dove una creatura, che poco avanti era forza, intelligenza, bellezza, luce interiore, adesso è poca materia, fredda e triste apparenza, una cosa che non ha più valore per noi, che non conta più nulla per noi. Era ciò che amammo su tutto, il fonte della nostra operosità e della nostra gioia, ciò che avea la potenza di muovere tutt'i nostri pensieri, tutt' i nostri sentimenti, tutt'i nostri propo-

siti, di placare le nostre ansietà, di stimolare le nostre energie, persino quelle che ignoravamo noi stessi, di renderci buoni o perversi, felici o miseri, oscuri o grandi; era in somma la vita della nostra vita, ed è morta. La morte! Una parola che si ripete a ogni attimo, in ciascuna lingua del mondo, con lagrime, con sospiri, con grida, e di cui nessuno è mai riuscito a intendere il senso. Che cosa è la morte? L'annullamento? Ma no; perchè i nostri sensi e la nostra ragione ci fanno testimonianza che qualcosa pure è, dopo l'istante terribile in cui un soffio diaccio, venuto non si sa donde, apre un abisso di silenzio fra noi e quella forma che giace senza sguardo nè moto sul guanciale divenuto più bianco. Ma quella forma c'è ancora; qualunque sia la realtà, che noi percepiamo in quella forma, c'è ancora: persino il materialista dirà che quella materia c'è, ci sarà sempre, non è annullata, ma s'è trasformata, perchè nulla di ciò che è , può non essere; nulla si crea, ma nulla si distrugge.

Qualcosa c'è ancora, sì; anzi, c'è ancora tutto. Tutto? Ma dov'è dunque andata la soavità dello sguardo, la parola eloquente, il pensiero diamantino, la volontà inconcussa, la fantasia capace di evocare tutta la bellezza del mondo? Questo, proprio questo andrebbe perduto, ciò per cui l'uomo è più uomo, per cui la coscienza afferma sè stessa come la sola realtà immanente ed eterna? Davanti il sepolcro di Napoleone non c'è proprio da calcolar altro che la quantità di terriccio corrispondente al gran Còrso: *quot libras in duce summo invenies?* Bisogna proprio arrendersi al sinistro sogghigno d'Amleto, secondo il quale Alessandro il grande sarà potuto divenir oggi nient'altro che il tappo d'una botte di birra, o Cesare, che tenne il mondo in balìa, un pugno di cemento da turar buchi? La volontà eroica di Garibaldi, l'intelletto ermètico di Emanuele Kant, la dolce anima armoniosa di Vincenzo Bellini, la voce aquilonare di Vittor Hugo, tutto sparito, distrutto, annientato,

converso nella contrazione molliccia d'un groviglio di vermi? No, no: non il solo sentimento repugna alla vile sentenza: l'esperienza ci attesta che tutte le cose tendono alla loro perfezione; la ragione ci prova che ciascuna essenza, appunto perchè tale, non può mutare la propria natura: è sempre la stessa, in grado maggiore o minore, ma con la sua qualità. Se l'anima è, l'anima sarà sempre, e sarà sempre anima, vale a dire pensiero, volontà, creazione, spiritualità totale. Se la natura dell'uomo è tutto codesto, la morte è contro natura.

Ma se l'anima vive, se vive sempre perchè non può morire, se averne coscienza significa affermarla indistruttibile, dove s'è ella rifugiata ora che non si vuole più nell'apparenza corporea a cui s'è sottratta? Qual'è la novella esistenza dell'anima dopo l'oscuramento che gli uomini chiamano morte? Chi discernerà mai qualche luce di là dalla notte che circonfonde per tutti i varchi il viavai delle illusioni multicolori, palpitanti e fuggevoli, che gli uomini chiamano vita?

Questo tremendo quesito, se s'affaccia anche a coscienze sviluppatesi appena dal crepuscolo dell'animalità originaria, nessuno può dubitare che non assediasse lo spirito serio e meditabondo di Dante.

Egli vide la sua donna morta: qualche traccia della sua commozione è rimasta nella seconda canzone della *Vita Nuova*. Donne scapigliate e piangenti, che corron qua e là per la via; il cielo in gramaglie; un uomo che s'accosta al poeta e gli dice: non sai nulla? è morta. Egli entra barcollando, come percosso alle tempie. Giaceva distesa: la sua faccia era di neve e composta in umiltà; le amiche la coprivano d'un velo candido; le tristi esequie si compirono sotto gli occhi del derelitto poeta. Poi fu silenzio.

A un uomo del Medio Evo, a una coscienza educata nella fede cristiana, la prima immaginazione che dovea risvegliarsi era quella di Beatrice, la creatura spiritale e gentile,

assunta alla gloria del Paradiso. Dante in fatti ebbe una tale visione: una moltitudine d'angeli, « che parean pioggia di manna », tornanti su in cielo, e l'anima casta dell'amata in forma di nuvoletta:

> Ed una nuvoletta avea davanti
> Dopo la qual gridavan tutti: Osanna.

Ma Dante non s'arresta qui. Il suo dolore non può rassegnarsi all'idea che la sua donna così giovine, così pia, così bella, gli sia stata strappata per la cieca crudeltà della sorte. Se la vita è un bene, perchè Beatrice ne fu così acerbamente privata? Decreti della Provvidenza, ammonisce la fede; ma che è la Provvidenza? Se è verità, se è giustizia, la ragione umana deve esser capace di giudicare, prima d'adorarli, i decreti della Provvidenza. Può uno spirito alto e orgoglioso acquetare la sua coscienza nell'inconoscibile o, peggio, nell'assurdo? *Credo quia absurdum?* Così l'anima del procelloso poeta, assalita e scossa da tutti i venti del dubbio, cercò riparo negli studi della filosofia. Non è chi non ricordi le lodi magnifiche le quali nel *Convivio* egli tesse a questa « bellissima e onestissima figlia dello Imperadore dell'universo ». Certamente, per alcun tempo, egli si sviò nelle ambagi insidiose della ragione; egli fu colui, al quale i Beati del cielo di Giove possono muover rimbrotto:

> Or tu chi sei che vuoi sedere a scranna
> Per giudicar da lunge mille miglia
> Con la veduta corta d'una spanna?

Egli fu colui, a cui Beatrice rinfaccia, nel Paradiso terrestre, d'aver vòlto i passi « per via non vera », e gli rammenta come abbia seguitato una « scuola », la cui « dottrina » mal potea tener dietro alla sacra scienza simboleggiata dalla gentilissima:

> E veggi vostra via dalla divina
> Distar cotanto, quanto si discorda
> Da terra il ciel che più alto festina.

Nè bisogna dimenticare l'eccelso luogo assegnato in Paradiso a Sigieri, l'averroista brabanzone sospettato d'eresia e condannato dalla curia di Parigi e da quella di Roma, e il dubbio di Dante nel *Convivio* (VI, I) se la prima materia degli elementi era da Dio intesa; con che per lo meno egli ammetteva alla discussione il concetto di Averroe circa l'*aeternitas materiae*, ch'era un'eresia, rispetto al dogma cristiano della *creatio ex nihilo*. In oltre Dante, a que' giorni, aveva ancora per amico suo il più diletto quel Guido, di cui narra il Boccaccio che andava cercando fra le tombe « se Dio fosse » e, come vedemmo, ne aveva per qualche tempo accettato gl'insegnamenti circa la dottrina d'amore. E anche il nostro poeta esitò per qualche anno tra lo slancio intimo della fede e la filosofia dagli occhi freddi ed aguzzi, e amò più questa che quella, e la simboleggiò nella donna gentile, la quale consola le pene di lui dopo la morte della sua Beatrice. Quali temerarie promesse scorse Dante negli occhi di quella sua nova donna? Non sappiamo; ma a poco a poco l'immagine della morte gli s'oscurò nel cuore avido e tumultuante di vita; al traviamento intellettuale s'accompagnò, come accade quasi sempre, il rilassamento morale; egli si persuase con la sitibonda aspirazione alla felicità ch'è in tutti gli spiriti troppo provati dal dolore, che la natura ha pur le sue necessità e la vita i suoi doni: volle stordirsi, dimenticare, tuffarsi nel vortice delle apparenze seducenti e caduche. La giovinezza, anche quella di un uomo come Dante, ha la sue esigenze di vita, anèla al tumulto e al piacere, cede alla furia dell'istinto, prorompe calda, disordinata e imperiosa. Qualche anno dopo gli studi di filosofia, il poeta, quasi per vincere l'accasciamento che oscurava le sue migliori energie, si rilevò, e con uno di quegl'impeti subitanei ed eccessivi, che son propri delle anime ricche, si gettò nel tumulto de' godimenti sensuali. Amò più di una pargoletta, come Beatrice gli raffaccerà poi nel Paradiso terrestre; se a una Lisetta par che resistesse, fu

scrollato dalla passione d'una Piera o Pierina, e scrisse per lei delle rime divampanti di carnale cupidità. Qui non più la trita galanteria delle prime composizioni per Violetta e le donne dello schermo, non più la distillata psicologia de' primi versi per Beatrice viva; ma il ruggito della passione veemente, indomabile, devastatrice, quasi crudele: una poesia tutta fremiti, implorazioni, minacce, in cui occhi sfavillanti si dilatano a chiedere, mani convulse si protendono a ghermire; una musica di sillabe rotte, di rime scabre, di parole crude, d'immagini fiammeggianti e bramose. Chi mai s'aspetterebbe dal pavido e rapito amico di Beatrice la cieca frenesia di questa strofe:

S'io avessi le bionde trecce prese
Che fatte son per me scudiscio e ferza,
Pigliandole anzi terza
Con essi passerei vespro e le squille,
E non sarei pietoso, nè cortese,
Anzi farei com'orso quando scherza.
E se Amor me ne sferza,
Io mi vendicherei di più di mille,
E i suoi begli occhi, ond'escon le faville,
Che m'infiammano il cor ch'io porto anciso,
Guarderei presso e fiso,
Per vendicar lo fuggir che mi face,
E poi le renderei con amor pace.

Anche a quel tempo va riportata una tenzone, magari fatta per chiasso, con Forese Donati, nella quale, a ogni modo, costui accusa Dante di frodare il Comune nella costruzione d'un muro su l'Arno, che si compiva sotto la sua vigilanza, di prendersi in pace codardamente le bastonate de' suoi nemici, e in somma di menare una vita la più scandalosa. In fatti anche Guido Cavalcanti, il suo primo amico, lo rampognava con disdegnosa malinconia:

Io vegno il giorno a te infinite volte
E trovoti pensar troppo vilmente:

Allor mi duol della gentil tua mente
E d'assai tue virtù che ti son tolte.

Ma il traviamento non durò troppo a lungo. Qualcuno, dal profondo dell'anima chiusa, levava a quando a quando inenarrabili gemiti; la coppa del vergognoso piacere gli sapeva ormai d'amaro; arrossiva di sè e non osava guardarsi dentro; la memoria di Beatrice, che doveva averlo ripunto più d'una volta durante quel periodo, alla fine cominciò a scoterlo come un appello corrucciato e insistente. « Allora, narra il poeta, cominciai a pensare di lei ». E rimasticò con disgusto la schiuma del suo passato; si pentì delle colpe; prese a odiare il male; ebbe lo slancio, ch'è volontà della fede; si volse tutto alla gentilissima Beatrice « con vergognoso cuore »; pianse ancora, più acerbamente, per la dipartita da lei, sentendo sempre dentro di sè

Quel dolce nome di madonna scritto
E de la morte sua molte parole.

Era l'ora solenne della liberazione e della conversione. E allora egli fu degno, anco una volta, di rivedere in ispirito la Beatrice beata. E finalmente comprese: comprese che la verità non era nelle cose, ma oltre le cose; non nella realtà, ma dietro quella, nel velo del simbolo.

La nativa inclinazione a scernere il mistero anche ne' fatti sensibili, educata prima dalla quotidiana lettura di moralizzazioni, di vite di santi, di storie oltremondane, d'opere ascetiche; acuita ora dalla contrizione e dal terrore del traviamento intellettuale e morale, gli rappresentarono la venuta di Beatrice su la terra, il proprio amore per lei, la morte precoce della giovine donna, come un miracolo, del quale spettava a lui, non indagare, ma attuare il segreto. Se le cose visibili non sono, come dice san Paolo, se non l'ombra delle invisibili; se, come afferma san Bonaventura,

l'universo è scala per salire a Dio; se Dio ha preordinato *ab eterno* la storia del mondo, ciascun fatto umano deve avere il suo fine trascendentale, la sua significazione mistica.

La verità era questa: Dio aveva permesso ch'egli s'innamorasse di Beatrice affinchè ella traesse ad atto la virtù dormente nel cuore di lui; s'era ripresa la gentilissima, dopo ch'ella era riuscita a guidarlo verso la soglia del bene. S'egli s'era sviato, se non aveva seguito il dritto cammino, la colpa era sua. Ed era tanto più indegna, quanto meglio avrebbe egli dovuto riconoscere, nel suo passato, i segni della predestinazione e della grazia.

E qui Dante dovè rifarsi a dietro nella sua vita, e scavare, scavare nella propria coscienza, fino a ficcare lo sguardo acre ed attonito di là da quella, nell'ombra anteriore dell'incoscienza.

Che cosa era stata Beatrice per lui? Prima di ravvisarla, benchè ella gli fosse vicina, aveva amato altre donne, ma solo per la loro corporale avvenenza, cercandole e desiderandole, spinto dalla natura sensitiva per la quale s'ama « secondo la sensibile apparenza, siccome bestia ». Beatrice non aveva gradito, anzi aveva disdegnato quella specie d'amore; Beatrice avea mostrato di deridere le dimostrazioni del poeta e gli avea tolto il saluto, quand'egli fece troppo parlare di sè per la sua vita scandalosa; Beatrice si adoperava a liberarlo del male e a guidarlo su la via della vita eterna. Un lampo balenò nella mente del poeta: era dunque un angelo? Perchè gli angeli, le intelligenze separate, come insegnava la filosofia cristiana del tempo, eran proprio destinati da Dio ad attuare la sua volontà nella creazione, e « naturati dell'amore del Santo Spirito, avvertirà Dante più tardi, fanno la loro operazione connaturale ad esso », cioè « infondono un ardore virtuoso, per lo quale le anime di quaggiù s'accendono ad amare, secondo la loro

disposizione ». [1]) Sì, Beatrice era una di quelle pie intelligenze, una « meraviglia nell'atto », un « nuovo miracolo gentile », un' « angiola giovanissima », la « Beatrice beata ».

Un altro nobile poeta, prima di Dante, aveva intravisto la verità. Guido Guinizzelli de' Principi, bolognese, morto alcuni anni avanti, aveva anch'egli rimato in giovinezza alla maniera de' Provenzali; ma più tardi aveva cercato una soluzione più originale e più alta al problema d'amore. L'amore, aveva egli insegnato, è pregio essenziale del cor gentile, cioè nobile, come lo splendore è della pietra preziosa. Ma come la pietra preziosa non può dimostrare la sua virtù, lo splendore, se non quando la stella vi raggi sopra, così, perchè l'amore venga di potenza ad atto, occorre la donna che lo risvegli:

Donna, a guisa di stella, l'innamora.

Quest'immagine della stella non è méssa qui per figura rettorica. La stella, secondo la scienza del tempo, era quasi la stessa cosa che l'intelligenza separata o angelo: gli angeli effettuavano la mente di Dio nella creazione, non già direttamente, ma per mezzo delle stelle al cui governo eran preposti. Dunque, se per compire quella perfezione del cor gentile ch'è l'amore, occorre l'azione d'un angelo, se quell'azione per l'appunto è esercitata dalla donna, la donna è angelo. Di qui la mirabile figurazione della canz. *Al cor gentil ripara sempre Amore*, ove Guido, immaginando la sua anima chiamata a render conto a Dio d'averlo trascurato per amor di una donna, risponde, per sua giustificazione, ch'egli la scambiò per un angelo:

Dir li potrò: Tenea d'angel sembianza
Che fosse del tuo regno;
Non mi fu fallo s'in lei posi amanza.

Era l'elevazione morale e religiosa dell'amore, che nessuno aveva prima tentata. Dopo la conversione, Dante vi

[1]) *Conviv.* II, 6.

s'accostò con intelletto commosso. Guido Guinizzelli divenne il vero maestro del fiorentino, il quale non per nulla lo chiamerà: « padre mio », su l'ultimo balzo del Purgatorio. In un sonetto della *Vita Nuova* egli compendia e commenta la costruzione del bolognese; più volto lo imita; andando avanti, l'arricchisce e lo compie. Beatrice non aveva solo sembianza d'angelo, era proprio un angelo, una cosa venuta « di cielo in terra a miracol mostrare », colei che spargeva intorno a sè la gentilezza e l'umiltà, l'anima così perfetta

Che non pò mal finir chi l'ha parlato.

Così il mistero balenava di divini messaggi: Beatrice era l'angelo sceso in terra sotto sembianza di donna per la redenzione e la salvezza di Dante; l'amore di Dante per lei era stato la predestinazione che gli aveva largito il Signore; la morte di Beatrice era avvenuta perchè, avendo ella compiuto la santa missione, Dio la richiamava all'eterna beatitudine.

Attorno a un tale nucleo di meditazioni e d'affetti, Dante cominciava a ordire, nell'intimità del suo spirito, la sua nova coscienza d'uomo e di poeta.

Sì, lo sentiva: Dio gli aveva largito la grazia, ed egli, folle! non v'avea consentito. La creatura angelicata era proprio discesa in terra per la salvezza di lui, ed egli l'aveva creduta una donna come le altre, e aveva osato mirarla con occhi accecati dalla vista mortale. E ora, in fine, vedendolo presso all'estrema ruina, gl'ispirava il tremito della fede e la volontà del bene; l'esortava a ravvedersi e purificarsi; lo toglieva alle seduzioni della donna gentile e lo chiamava a sè, in alto, sempre più in alto, « oltre la spera che più larga gira », in quel cielo Empireo dov'ella

riceve onore,
E luce sì che per lo suo splendore
Lo peregrino spirito la mira.

Lui in cielo? Ma come? Così carco di peccati com'era? Così vestito di torbida carne? Lui che aveva creduto di scoprire la verità eterna con gli occhi ambiziosi della sola ragione; lui che aveva ondeggiato tra le varie correnti del pensiero religioso al tempo suo; lui che « per la sua follia » fu sì presso all'ultima sera, che poco mancò non vi precipitasse; lui ch'era stato ambizioso, sensuale, superbo, involto nel fumo dell'accidia; lui che, morta Beatrice, in luogo d'affisarsi nel pensiero di lei, come nel faro scintillante della sua salvazione, la cacciò quasi dall'anima sua,

E volse i passi suoi per via non vera,
Imagini di ben seguendo false,
Che nulla promission rendono intera?

— Che hai tu fatto di me? — poteva ora dirgli la gentilissima, tornando sola e accorata davanti gli occhi di lui. Lui in cielo? E per qual merito? In premio di quali prove? Della cecità? dell'ignoranza? della pervicacia? della mala passione? No, no, egli meritava la giusta dannazione, non poteva aspettarsi se non d'andare a congiungersi co' malnati dell'Inferno. E la sua anima foscheggiò di disperazione; e strida inespresse si levarono dalle radici della sua sostanza spirituale ed eterna. Egli era solo, solo co' suoi falli: si giudicava e si condannava. Perduto? era dunque perduto? E la sua donna, la sua santa, non avrebb'ella dunque fatto nulla per recargli soccorso? L'Inferno, sia pure; ma poi.....

Ed ecco, una luce impreveduta sfolgorò nella fantasia del poeta; la « mirabile visione » gli balenò davanti lo spirito umiliato e piangente. Fu il momento sacro e tremendo dell'ispirazione. Scorse, come in una gran notte ansante di lampi, l'abisso tartareo formicolante d'anime ignude, la chiara montagna del Purgatorio, i cieli favillanti di beati senza numero, e su tutto questo Beatrice, la donna della sua mente, Beatrice circonfusa di gloria, Beatrice soleg-

giante fra gli angeli presso il trono di Dio. Fu un attimo. Il più grande poema de' tempi moderni era nato.

Che provò Dante a quell'improvvisa rivelazione? Pianse, gridò, sbigottì, si prosternò a render grazie a Dio d'averlo prescelto per quell'opera di verità e di bellezza, la cui straordinaria portata gli colmava il cuore di sbigottimento e di giubilo? O si chiuse nello stupore d'un silenzio raggiante di sillabe sovrumane? Ah, poter sapere quello che accadde nella coscienza di Dante in quell'attimo in cui egli intravvide per la prima volta il prodigio della sua costruzione titanica! Certo un orgoglio sovrumano gli dilatò il petto; certo una trepida adorazione lo costrinse a curvare i ginocchi. Portava un mondo dentro di sè; ma quel mondo gli bisognava crearlo. Sapeva che la sua visione non era più la verità delle cose fin qui conosciute, ma sentiva ch'era una verità, una verità misteriosa e più alta, una creazione prodotta dalla spirazione divina: *Amor mi spira*, la bellezza ch'è luce. E allora gli parve che la verità non fosse più nelle cose visibili, ma nella rapita anima sua; e dietro quelle cercò la significazione riposta, il simbolo, la forma sostanziale, la verità e la bellezza ad un tempo.

Cominciò col narrare la storia del suo amor mistico, non già qual era apparso ai suoi sensi, ma qual egli lo scopriva ora con occhi trasfigurati d'adorazione e di sogno. La *Vita Nuova*, la giovinezza trascorsa, gli apparisce come sospesa in una nebbia remota d'allucinazione, a traverso la quale la donna angelicata trapassa lieve, luminosa, divina, effondendo intorno a sè la letizia e la pace. Dante ora sa che la gentilissima era stata preordinata da Dio per la sua salvazione, e persuade a se stesso ch'ella già recava nel nome il segno della predestinazione; che in ogni incontro con lei, fin dal primo a nove anni, s'asconde il numero sacro, il tre, o qualche suo multiplo, essendo Beatrice un miracolo, la cui radice è la Trinità; che le donne amate da prima

non furono se non difese contro la curiosità della folla, e così via seguitando. Poichè Beatrice era un angelo, la terra non poteva tenerla a lungo: il poeta doveva attendersi che Dio la richiamasse. Così gli viene in mente di scrivere la canzone con cui principiò le nuove rime, *Donne che avete intelletto d'amore*, e dove annunzia per la prima volta il poema che già comincia a formarsi nella sua mente; all'angelo che, in nome di tutti i beati, implora il ritorno di Beatrice nel cielo, risponde la voce di Dio:

Diletti miei, or sofferite in pace
Che vostra spene sia quanto me piace
Là ov'è alcun che perder lei s'attende,
E che dirà ne lo Inferno: — O malnati,
Io vidi la speranza de' beati.

I commentatori qui hanno osservato che l'accenno è indefinito ed ambiguo. Naturale; come la stessa ispirazione del poeta, il quale allora sapeva, sì, che avrebbe compiuto un viaggio nella regione de' morti, ma non potea dire che cosa esattamente sarebbe stato; a quel modo che, piantando una vigna, l'agricoltore sa che verranno de' grappoli, ma ignora quanti e di che forma. Lì l'allusione tocca più immediatamente l'Inferno; in fine alla *Vita Nuova* ce n'è un'altra che sembra riferirsi al Paradiso: «...apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose, che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei». Se la prima volta il poeta accennò al solo Inferno, ciò forse accadde perchè Beatrice v'è immaginata ancor viva, nè ancora in grado, per ciò, di chiedere a Dio la grazia che il suo fedele giunga, guidato da lei, fino alla mistica rosa, dov'ella siede con la Vergine e le donne ebree.

Ma Dante intendeva bene che per allora la fantasia ancora in tumulto e la coltura ancor frammentaria non gli consentivano di metter mano all'opera sua. Lo dichiara egli stesso

in fine alla *Vita Nuova*: « e di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente ». Ricominciò a frequentare le scuole de' religiosi e le dispute de' filosofanti; meditò su altre visioni anteriori che allora correvano per le mani di molti, quella di San Paolo, quella di Tundalo, quella di frate Alberico, quella dell'abate Gioacchino, forse altre; si diede a tutt'uomo allo studio della teologia; cercò di costruirsi una coscienza politica. Spirito matematico, visionario e universale, sentiva che il suo poema era tale da dovervisi accingere esperto di tutte le scienze e di tutte le arti, e tutte le volle conoscere o almeno assaggiare. E intanto amava, odiava, sperava, osservava, viveva: e ciascun fatto nuovo gli si convertiva in una figurazione ideale; la storia contemporanea s'illuminava in libera creazione; il paesaggio veduto si dissolveva e si ricomponeva in linee precise e chimeriche; la colpa, il sentimento, la passione, il rimorso, la religione, ascendevano purificati a fornire ciascuno una musica nuova alla grande sinfonia del capolavoro.

Questo periodo d'elaborazione durò forse dieci anni. E non son molti davvero, quando si pensi all'enorme preparazione su discipline le più disparate, che fu necessaria alla sola architettura esteriore del poema. Studi di geografia fisica, di geometria, di disegno, per situare e ordinare convenientemente l'Inferno col suo vestibolo e i nove cerchi digradanti verso il centro della terra, per disporre i fiumi taciturni, le paludi livide, le rocce aguzze, le mura di foco, le desolate ghiacciaie, tutta una natura difforme, mostruosa e sinistra, onde l'occhio rifugge come dalla disperata ruina d'un mondo travolto sotto la furia di qualche cataclisma preistorico. E poi ricerche di filosofia morale, di diritto, di scienza criminale, per costrurre quel meraviglioso sistema di delitti e di pene, il cui centro è la tripartizione aristotelica d'incontinenza, bestialità, malizia, e la cui legge è il contrapasso. Ricerche di casistica, di storia, d'arti liberali e segnatamente di musica, oltre che di simbolica cri-

stiana, s'aggiunsero alle altre nella costruzione del Purgatorio. Lunghe meditazioni su l'astronomia e l'astrologia del tempo, su la psicologia, su la metafisica, su la teologia precedettero la stesura del Paradiso. E quest'oceano di rappresentazioni dovea tutto esser mosso, quasi per un prodigio, dalla virtù del tre, il numero perfetto, che misura e conchiude ciascuna sintesi parziale al tempo stesso che l'altissima sintesi in cui tutte l'altre si fondono: dalla strofe di tre versi e tre rime a' trentatrè canti di ciascuna cantica; da' nove cerchi dell'Inferno a' nove balzi del Purgatorio e a' nove cieli del Paradiso; da' tre mostri custodi dei dannati a' tre santi confessori di Dante; dalle tre male disposizioni di Dite a' tre gradini della porta del Paradiso; dalle tre facce di Lucifero alle tre persone della Santissima Trinità. E quando cotesta tela, che si stendeva dismisurata fra la terra ed il cielo fu pronta, Dante non avea scritto pur un rigo del suo poema.

Chi può immaginare il fermento terribile della creazione in una fantasia come quella di Dante? Abbozzi rimasti incompiuti e ripresi, perplessità e pentimenti, giorni di cupa sfiducia e attimi di sublime esaltazione, la realtà da distruggere e una nuova realtà da creare, la lotta quotidiana con la materia dura, l'elocuzione, che occorre convertire in linea, in colore, in luce, in rilievo, in armonia; un mondo in formazione, torbido, oscuro, diverso, ribollente, disconfinato, ove nulla si delinea ancor nettamente e che a poco a poco si placa, si stende, acquista forma e colore, sfavilla in tutte le sue determinazioni, è un portento di bellezza e di vita; questa tragedia interiore, che tutti i veri poeti conoscono, perchè è il loro martirio, ma anche il loro splendido orgoglio, fu certo in Dante più formidabile che in ciascun altro poeta antico e moderno. E pensare che, proprio a quel tempo, egli girava di corte in corte per campare la vita, e scriveva queste parole che nessun Italiano può leggere senza un fremito di dolore e di vergogna: « per le parti quasi

tutte, alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando, contro a mia voglia, la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata ».

Sì, noi possiamo dolerci dell'infelicità che seguì all'esilio di Dante; ma, come altri disse, senza di quella egli forse non sarebbe stato il gran poeta che fu. Abbandonato dagli amici, offeso dagli uomini e dalla fortuna, costretto a abbandonare la patria, i figliuoli, ogni cosa più cara, macro del suo genio e del suo dolore, Dante potè, meglio d'ogni altro poeta, trasportare tutta l'anima sua dal mondo delle relazioni al mondo senza relazioni della sua fantasia; vivere la sua creazione; scagliarvi dentro amici, nemici e anche se stesso; affisarsi nel gesto rivelatore di Dio. Dante è il solo poeta la cui creazione sia pura, assoluta e totale: per questo egli è il re de' poeti. Omero crea i suoi eroi; ma son troppo greci e troppo troiani, e il loro ideale è la forza, una qualità elementare. Lo Shakspeare produce le sue creature di passione; ma sono umane, troppo umane, a segno che noi adattiamo il loro nome anche a personaggi della realtà. Questo con Dante non accade mai. La creazione di Dante sorge di là da ogni storia, benchè sia la vera storia ideale dell'umanità. Egli è uscito di là da' confini della vita sociale, non lasciando alcuna traccia dietro di sè: quest'altro mondo, in cui egli si muove, è tutto suo, è la regione degli spiriti, l'oltretomba, il popolo de' dannati, delle anime espianti e degli angeli. Nulla può più richiamare spettacoli, fogge, persone vedute altrove: se si trovan qui, son già altre; il loro aspetto è incorporeo, il loro gesto è fatidico, la loro vita è la morte, la loro voce è il canto, aspro o soave, in cui s'esprime la loro più intima necessità. E in questo poema di Dante, non è solo, come fu detto, la storia del Medio Evo; è la storia dell'uomo di tutti i tempi e di tutti i luoghi: l'eterna guerra tra la materia e lo spirito, la tor-

turante aspirazione all'Ignoto, la séte di verità, di redenzione, di gioia, onde fu sempre e sarà sempre straziato questo nostro pellegrinaggio ne' secoli. Ciò che ognuno di noi ha veduto e sofferto, ricordato e implorato, i nostri amori e i nostri odii, le nostre colpe e le nostre ascensioni, le nostre disperazioni e le nostre rivolte, i nostri rimorsi e i nostri pentimenti, il mistero in cui ficchiamo spasimando gli occhi logori e arsi, la subitanea speranza di qualche illuminazione interiore, il bisogno d'interrogare noi stessi, lo slancio della preghiera eguale ad una promessa che ci fa l'Invisibile, tutto questo, che è la vita essenziale degli uomini, fu significato da Dante in musiche così nuove e incomparabili, che il mondo non può ascoltarle se non gemendo e adorando.

Dante ha parlato per tutti. L'uomo compie sua via, giunge alla soglia dell'ombra, la varca, e lì forse ancora, non fatto più cieco da' suoi occhi mortali, vedrà quel che Dante vide rapito in spirito:

L'Amor che muove il sole e l'altre stelle.

AMOR MI SPIRA.....

Mezzogiorno è trascorso: su l'aerea cornice del monte d'espiazione, tutta spesseggiante di larve pallide e cave, « che parean cose rimorte », dice il Poeta con una di quelle sue locuzioni dense e potenti, Dante e Forese vanno di fretta ragionando e rammemorando. Le ombre de' golosi, vacue, gialle, sparute, sbarran le fosse degli occhi per l'ammirazione del vedere un uomo certo fra loro; e Dante, dopo avere spiegato all'amico come i due che li precedono sono Virgilio e Stazio, il quale, ormai degno di salire alle stelle, s'attarda alquanto per affetto al suo grande maestro, continua chiedendo di Piccarda Donati, la sorella di Forese, e di qualche anima nota di quel cerchio sesto.

La mia sorella che tra bella e buona
Non so qual fosse più,

risponde Forese con accento di tenerezza commossa,

trionfa lieta
Nell'alto Olimpo già di sua corona:

e di lì a poco Dante mirerà nel cielo della luna [1]) la « vergine sorella », l'umile e soave clarissa ritolta al monastero da Corso, il fratello maggiore, e data in moglie a Rossellino della Tosa, cavalier fiorentino. Fra gli smunti spiriti che intorno si pigiano, Forese addita Bonagiunta Orbicciani degli Overardi, poeta da Lucca; la faccia « trapun-

[1]) *Par.* III, 37 sg.

ta », butterata di solchi e di grinze, del papa Martino V, tesoriere della cattedrale di Tours o Torso,

che purga per digiuno
L'anguille di Bolsena e la vernaccia,

e altri e altri molti che arrotano i denti a vuoto per fame: Ubaldino della Pila, fratello al cardinale Ottaviano degli Ubaldini e padre a quel Ruggieri arcivescovo, che fu persecutore del conte Ugolino; Bonifazio de' Fieschi, genovese, arcivescovo di Ravenna; messer Marchese degli Argogliosi, cavalier di Forlì e podestà di Faenza,

ch'ebbe spazio
Già di bere a Forlì con men secchezza,
E sì fu tal che non si sentì sazio.

In questa pittoresca rassegna di golosi illustri s'avverte subito una punta di motteggiatrice ironia: di fatti, chi parla è Forese, quel linguacciuto Forese, che non si peritò di tener testa a Dante in un contrasto omai celebre. Adesso egli espia nel Purgatorio; ma Dante, la gran fantasia del medio evo, ha la percezione subitanea ed intera del carattere di Forese, e anche nel nuovo stato di lui, ne interpreta esattamente il cuore, il linguaggio ed i gesti.

A Bonagiunta più tosto che agli altri si rivolge il Poeta per ragioni d'arte, le quali vedremo appresso; e per dar le mosse al colloquio, finge che la strozza riarsa del vecchio rimatore gorgogli un nome di donna: Gentucca. E quando Dante lo prega di rivelargli l'animo suo, Bonagiunta gli predice per prima cosa:

Femmina è nata, e non porta ancor benda,
Cominciò ei, che ti farà piacere
La mia città, come ch'uom la riprenda.

Chi fu codesta Gentucca, ancor donzella nell'anno della visione? Secondo Benvenuto da Imola, una donna amata

da Dante poco dopo la morte di Beatrice, la stessa che la « pargoletta ». E ciò è inverisimile affatto, se qui, nel canto XXIV del *Purgatorio*, la dimestichezza con Gentucca è annunziata come di là da venire, e in vece, nel canto XXXI, Beatrice rinfaccia a Dante la « pargoletta » come un errore passato:

> Non ti dovean gravar le penne in giuso,
> Ad aspettar più colpi, o pargoletta
> O altra vanità con sì breve uso.

Secondo la più parte de' commentatori antichi e moderni, Gentucca fu amata da Dante negli anni dell'esilio, circa il 1316 o il 1317, quando il Poeta capitò forse in Lucca. E anche da questi io dissento: per me Gentucca, foss'ella stata la Gentucca Morla, moglie a Buonaccorso Fondora, o un'altra, non può tenersi per un nuovo peccato di Dante.

È un gran bel dire che nella vita d'un poeta, tutte le volte che vi si riscontri un nome di donna, quella donna ha da parere per forza una stimolatrice, se non una refrigeratrice, degli ardori di lui! E chi sa perchè certa critica si piaccia tanto di rappresentare i poeti come frinfrini che s'innamorino e si snamorino a ogni sottana che inciampan per via? Onde si rileva che Dante s'accendesse di Gentucca? Non certo da' versi in cui Bonagiunta gli presagisce ch'ella gli farà piacer Lucca, i quali voglion solo significare che la donna gentile accoglierà e ospiterà con vereconda benevolenza il Poeta esule e vecchio. Nè altro volle dire lo stesso Buti, le cui parole furon travisate di poi da quelli che lo intesero a rovescio: « l'autore essendo a Lucca, puose amore ad una gentil donna chiamata madonna Gentucca, che era di Rossimpelo, per la virtù grande et onestà che era in lei, non per altro amore ». Dove quel « puose amore » manifestamente traduce non punto un ardore colpevole, ma una consuetudine d'amicizia riconoscente ed onesta.

Ma anche per un'altra ragione è a fatto fuor del credibile, che la Gentucca sia stata più che una casta e fedele consolatrice di Dante. Egli compie il viaggio a traverso i tre regni non già per diporto, ma per un fine morale, la purificazione dell'anima sua. Questo fine, profondamente serio, è l'idea generatrice di quasi tutta la letteratura del Medio Evo; nè l'austero Poeta sognò mai di pigliarlo a gabbo. Or bene: egli si trova più che a mezza costa del monte del Purgatorio; per rientrare in grazia ha visitato a uno a uno tutti i cerchi d'Inferno; s'è già mondato, ne' primi del Purgatorio, delle sue colpe di superbia, d'invidia, d'ira, d'accidia, d'avarizia; va espiando, in compagnia di Forese, quelle di gola; fra poche ore l'angelo gli raderà dalla fronte l'ultimo P, quello della lussuria, sicchè il Poeta, disposto e leggiero, dopo aver dimostrato a Beatrice con lagrime la sincerità del suo pentimento, possa salire al cielo. E avrebbe scelto proprio questo momento per farsi pronosticare da Bonagiunta un nuovo peccato, quasi ad ammonire la gente che quel suo soprannaturale viaggio, la celeste mediazione di Beatrice, la propria contrizione e la propria salvezza, tutto era menzogna; e tornato in terra, egli sarebbe ridiventato quello di prima? Si pentiva e conservava la volontà di peccare: nè più nè meno che Guido di Montefeltro, a cui l'un de' neri cherubini avea detto, come Dante avrebbe meritato che a lui dicesse Beatrice:

> Nè pentère e volere insieme puossi
> Per la contraddizion che nol consente [2]).

E Dante in Paradiso non arrivava davvero!

Bonagiunta, a sua volta, vuol sapere da Dante s'ei sia proprio il nobile poeta, che a lui parea d'aver ravvisato; e Dante gli espone il principio essenziale della nuova poesia. Il tardo e buon rimatore non intende nè pur dopo morto la

[2]) *Inf.* XXVII, 119 sg.

filosofia d'arte del suo grande collocutore; e la turba dell'ombre ripiglia alacremente il viaggio. Forese, rimasto un po' a dietro, domanda a Dante, con la tenerezza abituale ch'è la più amabile qualità di questo spirito affettuoso ed arguto, quando sarà ch'ei lo rivegga; e Dante gli esprime il suo desiderio accorato d'abbandonar presto la terra e Firenze, che diventa ogni giorno più malvagia e più sciagurata. E allora Forese, quasi per placare l'afflitto Poeta, gli presagisce la fine di colui ch'è il maggior colpevole, Corso Donati, il proprio atroce fratello. Mescolando realtà e fantasia, Dante schiara d'un baleno sinistro la tragica fine di Corso: fatto prigione da' suoi nemici di parte nera, legato alla coda d'un cavallo: la bestia vendicatrice si dà prodigiosamente a trottare verso la valle tenebrosa dell'eterna dannazione. E qui Dante, con tre dei suoi versi terribili persin d'armonia, ov'è resa col sentimento la sensazione immediata dello spettacolo, ripercuote nei giambi scalpitanti del primo verso e mezzo, il trotto del demoniaco destriero:

La bestia ad ogni passo va più ratta
Crescendo sempre;

dà il lancio e l'urto della percossa nel doppio accento e nella chiusa dattilica del secondo emistichio

fin ch'ella il percuote,

e nell'andatura irregolarmente dattilica del terzo verso, rende con prodigiosa efficacia l'inerte abbandono del cadavere penzolante:

E lascia il corpo vilmente disfatto.

Che ricco e sonoro stromento l'endecasillabo italiano nelle mani di Dante! Egli lo contrae in un guizzo di rondine, e lo distende per l'orizzonte ampio del mare; gli

presta il clangore terribile del corno d'Orlando e il sospiro gemebondo di Pia de' Tolomei; ne ricava il latrato discorde di Cerbero, la delirante trepidazione di Francesca da Rimini, il digrignare de' denti del conte Ugolino, la canora soavità di Casella, il rantolo, l'implorazione, il ruggito, il croscio della procella, il pianto delle campane a sera, la litaniante armonia de' Beati, tutti i suoni, tutte le voci, tutti gli spiriti. Dopo Dante, l'endecasillabo non fu più altro che un verso; in Dante è una musica.

Forese, che s'era anche troppo indugiato, si dilunga da Dante, il quale rimane co' due

Che fùr del mondo sì gran maliscalchi,

sì grandi maestri di poesia e di scienza, Virgilio e Stazio. E quando Forese è già tanto lontano che gli occhi di Dante non lo discernono meglio di quel che la mente i presagi di lui, ecco, alla svolta della salita, un pomo frascheggia carco di frutti, e sotto s'accalcano l'anime dei golosi, tendendo le mani, come bimbi intorno a qualcuno che, per acuire il loro desiderio, tenga alta, senza nasconderla, la cosa desiderata. Quando la folla insoddisfatta si sperde, una voce di tra le fronde ammonisce che niuno s'accosti a quel pomo, nato dall'altro che nel Paradiso terrestre fu cagione del peccato originale; e al tempo stesso rammemora esempi famosi di gola: i Centauri generati entro la nuvola che, ubriachi alle nozze di Piritoo e d'Ippodamia, non resistettero alla forza di Teseo, e gli Ebrei, i quali Gedeone non volle seco nella guerra contro i Madianiti, perchè, venuti al fiume, in luogo di lambir l'acqua nel cavo della mano, come i loro compagni più modici, si gittarono a bere avidamente in ginocchi. Oltrepassata la vista dell'albero, i tre si rallargano nella strada deserta, e ciascuno esplora il circostante silenzio; quand'ecco, un'altra voce vibra di sùbito nell'altissima quiete:

Che andate pensando sì voi sol tre?

Il poeta alza la testa dubbioso, e vede un angelo rosseggiare come vampa di fuoco, l'angelo della temperanza, che insegna ai tre pellegrini la via di salire. Abbarbagliato da quel fulgore vermiglio, il Poeta più giovine si mette dietro a' più antichi, com'orbo, seguitando le loro péste; e perchè l'angelo scuote l'ali a dispiccar dalla fronte del pellegrino un altro de' sette marchi di colpa, egli traduce così la freschezza nuova della sua sensazione:

E quale annunziatrice degli albori,
L'aura di maggio movesi ed olezza
Tutta impregnata dall'erba e da' fiori,

Tal mi sentii un vento dar per mezza
La fronte, e ben senti' mover la piuma
Che fe' sentir d'ambrosia l'orezza.

In questi due terzetti è resa con rara efficacia la soavità della nuova atmosfera effusa dalle piume dell'angelo: come v'è egli riuscito, il magico poeta? Per un processo, ch'è quello di tutt'i poeti veri: Dante non immaginò solo, ma propriamente rivisse la cosa che voleva descrivere; la rivisse piena ed intera, in tutt'i particolari, con ogni solco dell'anima sua aperto ad accoglierla. Il segreto dell'arte consiste qui: per rappresentare una percezione, non basta pensarla, come fanno gli spiriti tardi ed opachi, bisogna rituffarcisi dentro. Dante, ancor mezzo accecato dal fulgore della visione, d'improvviso avverte nell'aria un vento e un profumo: queste sono le immagini secche, elementari, schematiche, e un rimatore mediocre si sarebbe arrestato qui. Ma la fantasia evocatrice di Dante corre sùbito a un'immagine di somiglianza: gli par proprio di ritrovarsi alla prim'alba d'un bel giorno di maggio in campagna. Ed ecco, ei ritrova, come nella realtà, pur le sensazioni più tenui di quell'ora lene e fragrante: il primo levarsi della brezza; l'annunzio degli albori che già cominciano a stenebrare l'oriente; lo spirare più vivo; l'olezzo da

prima incerto, poi così forte che vi si distingue l'esalazione dell'erbe e l'effluvio de' fiori: come ognun vede, l'immagine arida e astratta del vento e del profumo già freme, palpita, balza circonfusa di gioja, con tutte le sue qualità, con tutte le sue determinazioni, con la sua particolare sembianza: è creatura dell'arte. Persino la musica del verso soccorre alla pienezza dell'espressione: in que' terzetti sovrabbondano le consonanti che la stessa glottologia denominò liquide e tenui, le *l*, le *r*, le *m:* di fatti, il liquido e il tenue son proprio il tòno, per così dire, del momento rappresentato. In poesia non basta trovar l'immagine, bisogna trovar la poesia.

E il canto si chiude con un'esortazione morale dell'angelo parafrasata di su la quarta beatitudine del vangelo di S. Matteo: — Beati coloro a cui tanta grazia risplende, che l'amore del gusto non solleva ne' loro petti troppa caligine di desiderio, e che si contentano solo del bisognevole.

Meditando e scrivendo il sovrumano viaggio, Dante Alighieri volle eternarvi non soltanto la vita sentimentale, ma anche la vita intellettuale del Medio Evo. Appunto per questo, non tutti i canti hanno lo stesso sapore: mentre in alcuni divampa la passione, in altri raggia l'idea; ne' primi c'è lo scoppio brusco e violento delle forze psichiche, nei secondi c'è la pacata combinazione de' rapporti razionali; negli uni s'incarna il concreto, il particolare, l'immaginazione estetica, negli altri fluttua l'astratto, l'universale, l'immaginazione logica. Sono fra quelli i canti di Francesca, di Farinata, di Pier della Vigna, di Guido da Montefeltro, del conte Ugolino, e tutto in generale l'Inferno; sono fra questi i canti su le macchie lunari, su l'adempimento de' voti religiosi, su la crocifissione di Gesù Cristo, su l'esame di teologia sostenuto da Dante, e molta parte del Paradiso.

Il canto XXIV del *Purgatorio*, è quasi tutto di sentimen-

to, fuorchè l'episodio di Bonagiunta. V'è condotto a perfezione il carattere di Forese, già cominciato a tratteggiare nel canto antecedente; di Forese anche un po' caustico, quale già in vita, ma buono e sincero, ognor pronto a scordare le ingiurie, affettuoso con l'amico, pieno di tenerezza commossa per la moglie (« la Nella mia », « la vedovella mia che tanto amai ») e per la sorella. V'è seguitata a descrivere con inquietante realtà di particolari la torma spettrale dell'anime in pena: facce livide, emaciate, consunte, dagli occhi fondi come caverne, dalla pelle cincischiata di grinze. Ora procedono in fila cantando e piangendo: ora accerchiano il Poeta, impietrate dalla stupefazione; ora difilano in fretta, tenui e leggiere, a guisa d'una riga di gru varcanti per l'aria; e poi tendon bramosamente le mani alle fronde troppo alte del pomo di penitenza, e poi dilungano ancora e spariscono. V'è, balenante nel buio d'un tartareo mistero, la sanguigna visione della morte di Corso Donati; v'è l'apparizione abbagliante dell'angelo; v'è la gioia quasi sensuale della purificazione. Ciò tutto è conoscenza dell'individuale, è espressione poetica, è bellezza.

E pure il maggior rilievo fu dato in questo canto dal Poeta a un'espressione scientifica, filosofica e critica, a una conoscenza astratta, a una verità: la sua formula dello stil nuovo. Il carattere di Bonagiunta rimane appena accennato in un abbozzo lineare; a Dante premeva di fissare in una sentenza incisiva e perpetua la profonda rivelazione della nuova arte. E a noi deve importare di scrutar bene a dentro codesti versi ne' quali è contenuto il germe ideale, onde poi nacque la più prodigiosa poesia di tutta la gente latina.

Dopo aver prenunziato Gentucca, Bonagiunta continua:

> Ma dì s'io veggio qui colui che fuore
> Trasse le nuove rime, cominciando:
> « Donne, ch'avete intelletto d'amore ».

Ed io a lui: Io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Che ditta dentro, vo significando.

O frate, issa veggio, disse, il nodo
Che il Notaro e Guittone e me ritenne
Di qua dal dolce stil nuovo ch'io odo.

Io veggio ben come le vostre penne
Di retro al dittator sen vanno strette,
Che delle nostre certo non avvenne;

E qual più a guardar oltre si mette,
Non vede più dall'uno all'altro stilo;
E quasi contentato si tacette.

Qui il senso letterale è manifesto: tanto vero che a' commentatori non è bisognato far altro che ricopiarsi l'un l'altro per esporlo concordemente. — Se' tu colui che iniziò la nuova poesia di Toscana con la canzone «Donne ch' avete intelletto d' amore»? — chiede Bonagiunta. E Dante risponde: — Io son uno che obbedisco all'ispirazione del sentimento: e non esprimo se non i moti ch'egli mi suscita. — Ora capisco, «issa veggio», ripicchia Bonagiunta luccheseggiando, la differenza che corre fra la poesia del Notaro, di Guittone e anche mia, e quella del vostro stil nuovo. Voialtri badate a scrutare più attentamente i moti dell'animo vostro; e noi ci contentammo di ridire all'ingrosso ciò che prima di noi, quasi con lo stesso linguaggio complicato e consuetudinario, avean detto i poeti in provenzale di Provenza e d'Italia. Ma salvo questo, il vostro stile, chi guardi bene, non è punto diverso dal nostro. — E dopo codesta goffa conclusione, un baleno di sottile ironia su le labbra taglienti dell'altro collocutore rischiara d'una luce imprevista tutto il dialogo. Bonagiunta non aveva capito nulla: egli era pur quello a cui Guido Guinizzelli avea mandato il severo ammonimento:

Volan per aire augei di strane guise
Ed han diversi loro operamenti,
Nè tutti d'un volar nè d'uno ardire:

Dio e natura e 'l mondo in gradi mise,
E fe' dispari, senni e intendimenti:
E però ciò ch'om pensa non de' dire [3]).

Nel presente colloquio la cornacchia avea creduto scoprire il segreto dell'aquila; e l'aquila s'era chiusa nell'altero silenzio della sua noncuranza.

Ma se Dante avesse inteso dire, con que' versi famosi, ch'egli obbediva all'ispirazione del cuore, in che consisterebbe la novità delle sue rime? Già un secolo e mezzo prima di lui, Bernardo di Ventadorn avea dichiarato:

Non è meraviglia s'io canto
Più dolce che altro cantore:
Amore più sforza il mio core
E ciò ch'egli detta è mio vanto [4]);

e altrove, rispondendo a Peirol, il quale pure avea protestato

Poco val canto che non vien dal core [5]),

soggiungeva:

Il canto non ha già valore
Se dentro non mova dal core:
E canto non move dal core,
Se non v'è corale l'amore? [6]).

[3]) *Le rime de' poeti bolognesi del sec. XIII*, ed. Casini, Bologna, 1881, p. 40.

[4])
Non es meravelha s'ieu chan
Mielhs de nulh autre chantador,
Quel plus mi tra 'l cors ves amor
E mielhs sui faitz a son coman.
(Appel, *Prov. Chrest.* 1895, p. 55).

[5])
Pauc val chans que del cor non ve.
(Bartsch, *Chrest. prov.*[4] p. 141).

[6])
Chantars non pot gaires valer
Si dinz dal cor no mou lo chans
Ni chans non pot dal cor mover
Si noi es fins amors coraus.
(*Grundr.* 70: 15).

E come non sarebbero parse ispirate dal cuore anche a Dante le fantasie malinconiche d'un amore lontano di Jaufrè Rudel, le rime tenere e accese di Bernardo di Ventadorn, le composizioni d'artificiosa ma squisita eleganza d'Arnaldo Daniello, ch'egli cita come modello de' poeti d'amore nel *De vulgari eloquentia* [7]), e da Guido Guinizzelli fa preporre a tutt'i poeti d'amore, esso il Guinizzelli compreso, poco più avanti nella stessa *Comedia* [8])? E come avrebb'egli posta nell'ispirazione del cuore l'essenza dello stil nuovo, se la composizione che al tempo suo parve quasi il manifesto di quella scuola, la canz. *Donna mi prega* di Guido Cavalcanti, è un compendio di scienza in versi, dove circa l'Amore si vuol dimostrare

Là ove posa e chi lo fa creare,
E qual è sua vertute e sua potenza,
L'essenza, poi ciascun suo movimento,
E 'l piacimento che 'l fa dire amare;
E s'omo per veder lo po' mostrare [9])?

È chiaro, dunque, che le parole di Dante debbon significare tutt'altro: proviamo se ci riesce di raccapezzarci.

La poesia d'amore avanti lo stil nuovo, la poesia de' Provenzali e de' Siciliani, non s'era proposto altro fine che quello di dilettare. I trovatori scrivevano per piacere alla donna, al signore, ai cortigiani; sono innumerabili i luoghi ov'è detto che il poeta canta «per plazer de l'autra gen», per piacere all'altra gente, per «esbaudir mos vezis», per rallegrare i miei vicini, e così via seguitando: l'arte di trovare, di far versi, è detta «gay saber», gaia

[7]) *De vulg. eloqu.* II, II, 6.
[8]) *Purg.* XXVI, 117.
[9]) *Le rime di G. C.*, ed E. Rivalta, Bologna, 1902, pp. 123 sg.

scienza, perchè come avvertiva Terramagnino di Pisa in una sua *Dottrina di corte*, il vero trovatore pone

In trovare ragion sì perfetta
E sì gaja che tutti diletta [10]).

Questo principio d'estetica che si può dimandare edonistica, governò tutta la poesia d'amore italiana fino al Guinizzelli giovine. Il contenuto ch'ella esprimeva era quasi unicamente, sotto la buccia de' be' modi aulici e cavallereschi, un contenuto sensuale. Che cosa è l'amore per quei poeti? Ce l'insegna il primo e il più illustre dei Siciliani, Giacomo da Lentino:

Amor è un desio che ven dal core
Per abundanza di gran piacimento,
E l'occhi 'mprima genera l'amore
E lo core li dà nutricamento [11]).

Dunque: l'occhio, la vista della bellezza, gitta il primo germe d'amore; il cuore l'accoglie, lo nutre, lo matura con le sensazioni ideali, fino a tanto che il piacere di quell'immaginazione non si faccia acuto a tal segno da fiammare in cupidigia della cosa reale, vale a dire della creatura amata. Come ognun vede, la prima radice di quest'amore non è se non dilettazione sensibile, della vista, dell'udito, del tatto; naturale che la poesia destinata a rappresentarlo fosse tutta di senso. Le doti della donna sono la bellezza e il valore, cioè la perfezione mondana: ella è paragonata alla rosa, alla stella d'albore, alla pietra preziosa; e esal-

[10]) Monaci, *Testi ant. prov.* Roma, 1889, p. 10:

Mas ieu ami que se poygn
Dt trobar razon tan gaya
E tan prima q'a totz playa.

[11]) Monaci, *Crestom.* p. 60.

tato il suo corpo bianco, grasso e gioioso; i suoi capelli son biondi, biondi « più ch'auro fino »; la bocca è aulente; il poeta si vanta spesso d'averla lodata « in molte parti di bellezze ». I sentimenti che Madonna risveglia nel suo uomo, nel suo servitore, nel suo amante, son sempre quelli che scaturiscono dal desiderio dell'entendanza o della mercede, come s'era convenuto di nominare il legame amoroso. Bernardo di Ventadorn vorrebbe trovar sola la donna

Che dormisse o facesse sembiante [12]),

non certo per tutelarne la pudicizia; l'elegiaco Rudel non isdegnerebbe di ritrovarsi col suo amore lontano « en locs aizis », in luogo adatto, qualche mattino

E tutto il tempo stanza e giardino
Mi splenda come palagio aurato [13]);

Arnaldo di Maroill non nasconde alla donna sua come egli brami un giorno o una sera

Nascostamente, ma con tutt'agio
Il suo bel corpo schietto e giulìo
Tenersi in braccio con gran desìo,
E gli occhi e il riso baciarle intento
Così che un bacio duri per cento [14]).

[12]) Mahn, *Ged. d. Troub.*, n. 927:

Que dormis o.n fezes semblan.

[13]) Monaci, *Testi ant. prov.*, l. c., p. 41:

Que'en breu veja l'amor de lonh
Verajamen en locs aizis,
Si que la cambra e lo jardis
Mi resembles totz temps palatz.

[14]) Bartsch, *Chrest. prov.*[4], p. 97:

Que a celat o per lezer
Vostre gen cors coind' e prezan
Entre mos bras remir, baizan
Olhs e boca tan doussamen
Que sol un bais fassam de cen.

Il notaro Giacomo paragona il suo amore a quello di Tristano per Isotta, e narra come l'ansietà della passione gli levi anche il sonno:

Che 'n dormentare
Mi fa levare
E intrare
'N sì gran foco
Ca per poco
Non m'aucido
De lo strido
Ch'eo ne gitto [15]).

Sono le vampe, le smanie, le ambasce, le lagrime deliranti della passione sensuale. La donna non è invocata, se non perchè ceda. S'ella ricusa, il poeta si lagna d'Amore, pur senza speranza; racconta le sue pene; giura che morrà di dolore. S'ella acconsente, il poeta se ne rallegra e se ne vanta; promette fedeltà la più costante; vuol allontanare i mal parlieri, i ficchini, la cattiva gente

Che per nïente vanno disturbando
E rampognando chi ama lealmente [16]);

non aspetta premio se non solo da Amore. Appena un raggio di cortesia cavalleresca sprigiona qualche favilla da codesto fiume di concupiscenza fremente e mal dissimulata: Amore tenuto come principio di gentilezza e di civiltà. Onde il nostro Bonagiunta avvertiva dopo altri molti:

Che Amore ha in sè vertode
Del vil uom face prode;
S'egli è villano, in cortesia lo muta;
Di scarso, largo a divenir lo aiuta [17]).

[15]) Cito dalla geniale ricostruzione di S. Santangelo, *Il discordo del not. Giacomo* in *Studi critici in onore* di G. A. Cesareo, Palermo, pp. 53 sgg.

[16]) *Ant. rime volgari*, ed. D'Ancona e Comparetti, LI, 16 sg. (Federigo imperatore).

[17]) Valeriani e Lampredi, *Poeti del primo secolo*, Firenze, 1816. I, 510.

Ma da questa poesia era esclusa del tutto la coscienza morale, la preoccupazione d'una vita oltraterrena, la verità non visibile, Dio. Era la poesia di quei Provenzali spensierati e beffardi, che già precipitavano all'eresia degli Albigesi, e di quei Siciliani scettici e voluttuosi, il cui imperatore Federico II chiedeva ai dotti dell'universo con quali argomenti dimostrasse Aristotele che il mondo esiste *ab eterno*.

Dio apparisce la prima volta, non più come immagine astratta, ma come persona del dramma, terribile nello splendore della sua troneggiante giustizia, in una canzone del Guinizzelli. Il quale si trasporta con un mirabile lancio di fantasia, nell'empireo, dopo la morte: l'una in faccia all'altro stanno l'anima e Dio.

... Dio mi dirà: — Che presumisti? —
Stando l'anima mia a lui davanti —
Lo ciel passasti, infino a me venisti
E desti in vano amor me per sembianti;
Chè a me conven la laude
E a la reina del reame degno
Per cui cessa ogni fraude. —
Dir li potrò: Tenea d'angel sembianza
Che fosse del tuo regno;
Non mi fu fallo s'in lei posi amanza [18]).

Per la prima volta l'amore qui viene considerato non già come un istinto fisico appena larvato di cortesia cavalleresca e che bisogna pur appagare; anzi come un'azione volontaria, non cavalleresca ma umana, della quale bisogna pur render conto a colui che ha il diritto di chiederlo, a Dio. Nel fatto dell'amore qui entra per la prima volta la considerazione morale. Un uomo ama una donna; una donna che non è la sua, e che è quella d'un altro; l'ama più di tutte le cose, più di sè, più di Dio stesso. È bene o

[18]) *Le rime dei poeti bologn.* l. c., p. 17.

è male? può o non può egli farlo? quando si troverà nudo e doloroso innanzi a Dio, come difenderà l'opera sua? A questo non avean mai pensato i trovatori di Provenza e di Sicilia; a questo pensò il Guinizzelli: con la valutazione morale del sentimento d'amore secondo la legge divina, principia quel vero rinnovamento della poesia, che fu detto dello stil nuovo.

Posto il quesito, bisognava risolverlo. O dare il bando all'amore, o conciliarlo con la morale cristiana e giustificarlo. Guittone d'Arezzo avea concluso contro l'amore:

> Chè in tutte parti ove distringe amore
> Regge follore in loco di savere [19]);

ma fu il Guinizzelli colui che invece di condannare la poesia d'amore, le dischiuse tramiti nuovi con quella sua immaginazione della donna paragonata ad un angelo. *Tenea d'angel sembianza.*

Non era già questa, come alcuno potrebbe credere, un'altra metafora aggiunta alle troppe che imbellettavano la poesia di quei giorni: era la vivente trasfigurazione della donna e la mistica idealizzazione dell'amore terreno: il principio della nuova poesia.

Secondo la nuova filosofia cristiana, rimeditata e rielaborata da Dante, l'universo era ordinato per guisa che fra Dio creatore e le sue creature terrene, fossero le Intelligenze separate o angeli, i quali, movendo le stelle al cui governo eran preposti, effettuavano il pensiero di Dio nella creazione, vale a dire recavano ad atto l'interiore virtù che a ciascuna cosa creata era stata concessa solo in potenza [20]). È adunque da sapere « primamente, dice il Poeta nel

[19]) Monaci, *Crestom.* p. 172.

[20]) Cfr. soprattutto A. Magni, *De intellectu et intelligibili*, III, 9, e S. Thomae Aquin. *Summa*, I, qu. LXXIX, art. V, X: « In quibusdam tamen libris da Arabico translatis, substantiae separatae (quas nos *angelos* dicimus) *Intelligentiae* vocantur; forte propter hoc quod hujusmodi substantiae semper actu intelligunt ».

Convivio, I, 5, che li movitori di quello [*del terzo Cielo*] sono sustanze separate da materia cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiama angeli...» E poco dopo, I, 7: «Dico anche, che questo spirito viene per li raggi della stella; perchè sapere si vuole che li raggi di ciascuno cielo sono la via per la quale discende la loro virtù in queste cose di quaggiù». Per intenderci bene, guardiamo a un esempio riferito non so quante mai volte nella poesia dello stil nuovo. La pietra preziosa ha il suo massimo pregio nel fulgore; ma codesto fulgore è in lei soltanto *possibile*: tanto vero che al bujo la pietra preziosa non fulge. Che cosa occorre perchè codesta sua particolare virtù sia recata da *potenza* ad *atto*? Occorre la luce che viene da un astro; e perchè l'astro è mosso dall'Intelligenza separata, dall'angelo, occorre l'aiuto dell'angelo.

Applicato alla natura dell'uomo, quali risultati poteva dare questo concetto? Il massimo pregio dell'uomo è la virtù dell'intelletto ond'egli si sente prossimo a Dio; chi può recarla di potenza ad atto è la donna, la beata Beatrice, l'angelo in forma corporea, perchè, secondo San Tommaso, «Angeli assumunt corpora ex aëre condensando ipsum virtute, divina, quantum necesse est ad corporis assumendi formationem» (*Summa*, I, qu. LI, art II concl.). L'aspirazione pura e fervente dell'uomo, intelligenza possibile, verso la donna, intelligenza separata, stella, angelo, è appunto ciò che d'ora innanzi sarà detto amore.

Il quale non è da tutti: n'è capace solo colui ch'è «gentile», come dice il Guinizzelli; ch'è nobile, come Dante dirà; colui la cui anima è perfettamente disposta a ricever la grazia dell'angelo, esattamente come, riferisco le parole di Dante «se una pietra margarita è male disposta, ovvero imperfetta, la virtù celestiale ricevere non può» [21]). Per tal modo i poeti dello stil nuovo anche contrapposero alla no-

[21]) *Conviv.*, IV, 20.

biltà cavalleresca del sangue, la nobiltà umana de' costumi, come avean contrapposto l'amore spirituale all'amore sensuale, la donna angelo alla donna che è pura femmina.

Anche questo nuovo concetto si rimirò, com'è agevole intendere, in forme sue proprie, fresche, originali e potenti. La donna, che prima era stata lodata specialmente con immagini sensibili di bellezza fisica e di mondana galanteria, ora è invece esaltata per le qualità spirituali: la gentilezza, l'onestà, i «nobili e laudabili portamenti», l'umiltà, la beatitudine; e più per gli effetti di graduale purificazione ch'ella consegue nello spirito dell'amante: nè di Beatrice, nè d'altre donne dello stil nuovo, si trova indicato il colore de' capelli o degli occhi, la leggiadria delle membra, la fragranza della bocca rosata, la venustà della mano o del petto. Le pene sofferte dall'amante non rispondono più al fervore del sangue per la bramosia del possesso corporeo; ma si riferiscono all'improvviso sbigottimento per il soprannaturale spettacolo d'un angelo in forma di donna; all'ansietà e alla trepidazione di rivedere «la donna della salute»; alla vergogna di non apparire ancor degno di lei, disposto a riceverla in ispirito; all'angoscioso presentimento di perderla, giacchè l'angelo per necessità tende al cielo ch'è suo. Oltre a ciò, il poeta dello stil nuovo, non aspettando nè potendo aspettare dall'angelo altro benefizio, altra mercede al suo amore, che l'attuazione della gentilezza, della virtù, della perfezione nell'anima propria, era costretto a scrutar sè medesimo per iscoprirvi gli effetti continui di quell'amore. Di qui la raffinata psicologia dello stil nuovo, che fin Bonagiunta avvertì, e che Guido Cavalcanti tradusse in materia poetica.

Il Cavalcanti dissentì un poco dal Guinizzelli e da Dante circa la risoluzione del problema d'amore.

Anche San Tommaso aveva distinto l'intelletto speculativo dal pratico: il primo che l'appreso rivolge «*ad solam veritatis considerationem*»; il secondo che l'appreso ri-

volge unicamente al bisogno, «*ad opus*» [22]). E Dante, nel *Convivio*, IV, 22, ammoniva: «Veramente l'uso del nostro animo è doppio, cioè pratico e speculativo (pratico è tanto, quanto operativo), l'uno e l'altro dilettosissimo, avvegnacchè quello del contemplare sia più, siccome di sopra è narrato. Quello del pratico si è operare per noi vertuosamente, cioè onestamente, con prudenzia, con temperanza, con fortezza e con giustizia; quello dello speculativo si è, non operare per noi, ma considerare l'opere di Dio e della natura». E poco più oltre avvertiva come, per aver condotta sola vita pratica e attiva, son condannate le sette degli Epicurei, degli Stoici e de' Peripatetici.

La ragione nell'uomo è una, ma ha due gradi, secondo Sant'Agostino chiosato e integrato da San Tommaso [23]): la *ratio superior*, la quale «intendit *aeternis conspiciendis et consulendis*» e la *ratio inferior*, la quale «intendit *temporalibus disponendis*». È manifesto che la prima guida alla vita contemplativa, la seconda alla vita operativa ed attiva. Dante si giovò della prima; e il Cavalcanti?

Della seconda; escludendo dalla sua vita ogni elemento soprannaturale e divino. Che è Amore per lui?

> Ven da veduta forma che s'intende,
> Che prende nel possibile intelletto
> Come 'n subietto, loco e dimoranza;

vale a dire: una forma corporea di donna, prima *veduta* e poi *conservata nella memoria* (l' *intentio* degli Scolastici), prende luogo e si attua (*come in subietto*, la materia rispetto alla forma) nell'intelletto possibile. È in somma, non più la donna angelo, ma la donna idea; il poeta muove dalla realtà, ma per vagheggiarla idealmente a suo modo,

[22]) *Summa*, I, qu. LXXIX, art. XI concl.

[23]) S. August. *De Trinit.* XII, 7; S. Thomae, *Summa*, qu. LXXIX, art. IX.

secondo la passione che gli viene da Marte (« una scuritate, La qual da Marte vene e fa demora »). Era insomma la liberazione dal senso, non già per grazia divina, ma per virtù umana; non già con la mistica aspirazione all'Intelligenza celeste, all'angelo, ma con l'ardente contemplazione dell'idea, vale a dire della donna spiritualizzata nell'astrazione del proprio intelletto. Questo processo d'idealizzazione è rappresentato con mirabile semplicità nella ballata seguente:

Veggio ne gli occhi de la donna mia
Un lume pien di spiriti d'amore
Che porta uno piacer novo nel core,
Sì che vi desta d'allegrezza vita.

Questo è il principio, la percezione visiva, la « veduta forma ».

Cosa m'avien, quand'io le son presente,
Ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
Veder mi par da la sua labbia uscire
Una sì bella donna, che la mente
Comprender no la può...

Questa è l'idea.

... Che 'nmantenente
Ne nasce un'altra di bellezza nova,
Da la qual par ch'una stella si mova
E dica: la salute tua è apparita.

La combinazione della realtà e dell'idea produce la *donna della mente*, la *bellezza nova*, la quale, pur suscitando l'amore dalla « scuritate » che Marte infonde negli uomini, promette la liberazione dal senso e la conseguente «salute».

Non meno significante è il son. *S' io prego* [24]), dove il

[24]) *Le Rime*, ed. cit., p. 143.

poeta si rivolge accorato alla creatura della sua mente per querelarsi della donna viva e vera dalla cui vista ebbe quella il suo nascimento. Qui la contrapposizione fra le due immagini, l'una percepita col senso e l'altra rielaborata nell'intelletto, è manifesta, perchè già ciascuna ha carattere differente dall'altra.

S'io prego questa donna [*la donna vera*] che pietate
Non sia nemica del suo cor gentile,
Tu [*la donna della mente*] di' ch'io sono sconoscente e vile
E disperato e pien di vanitate.

Onde ti vien sì nova crudeltate?
Già risomigli, a chi ti vede, umile,
Saggia ed adorna ed accorta e sottile
E fatta a modo di soavitate.

La realtà era aspra e spietata; ma quando il poeta se ne querela, l'idea l'accusa di *sconoscente*, perchè non considera egli che questa fu prodotta da quella, e di *vile*, perchè non gli bastando la gioia della forma pensata, anche vorrebbe quella della forma sentita. Ma il poeta si meraviglia di questa « nova crudeltate » della sua idea, mentr'egli l'affigura piena d'umiltà e di saggezza « e fatta a modo di soavitate ». E ne' terzetti chiaramente descrive la trasfigurazione tragica dell'amor suo: la vista della donna reale gli ha risvegliato i sospiri e le lagrime della passione; e

Allora par che nella mente piova
Una figura di donna pensosa
Che vegna per veder morir lo core.

La « donna pensosa » è qui pure l'idea, l'amorosa forma intellettuale dell'ardente cavalier fiorentino.

Il Cavalcanti, in somma, si diede alla vita operativa ed attiva, come Dante alla contemplativa; e come questi fu guidato dalla *ratio superior* (il Virgilio della *Comedia*, che lo guida *aeternis conspiciendis*), così quegli dalla *ratio in-*

ferior, che lo persuase, figliuolo d'epicureo, e incredulo ch'era egli stesso, *temporalibus disponendis*. Per questo Guido ebbe a disdegno Virgilio, e non accompagnò Dante nel gran viaggio [25]). Altri notò come a Guido si debba massimamente l'abitudine fantastica de' poeti dello stil nuovo, per cui quella sostanza alata e invisibile che, secondo l'antica scienza, era considerata quasi « strumento dell'anima « diretto a tutte le sue operazioni » [26]), lo spirito, si personificò in quell'eteree falangi di spiriti e spiritelli: spirito del cuore, spirito della vita, spirito animale, spirito naturale, spiriti del viso, spiriti d'Amore, della mente, dell'umiltà, che poi negl'imitatori divennero così frequenti e molesti da far perdere la pazienza a Onesto da Bologna, il quale prorompeva:

Mente et umile, e più di mille sporte
Pien di spiriti, e 'l vostro andar sognando,
Mi fan considerar che d'altra sorte
Non si po' trar ragion di vo', rimando.

Non so chi 'i vi fa fare, o vita o morte,
Chè per lo vostro andar filosofando
Avete stanco qualunque 'l più forte
Ch'ode vostro bel dire immaginando [27]).

E ora torniamo su l'episodio di Bonagiunta.

Ma di' s'io veggio qui colui che fuore
Trasse le nuove rime, cominciando
' Donne, ch'avete intelletto d'Amore '.

[25]) Del rimanente, i problemi psicologici e storici dello stil nuovo sono ora trattati con diligenza e larghezza, in un lavoro di Liborio Azzolina, *Lo Stil Nuovo*, Palermo, 1903.

[26]) Alb. Magni, *De somno et vigilia*, I, 7. Cfr. G. Salvadori, *La poesia giovanile e la canzone d'amore di G. Cavalcanti*, Roma, 1895, pp. 64 sgg.

[27]) *Le rime dei poeti bologn.* l. c., p. 93.

Perchè con quella canzone fiorirono, secondo Dante, le sue nuove rime?

Fino al capitolo XVIII della *Vita Nuova*, il giovine rimatore segue ancor quasi in tutto la dottrina de' Provenzali e del suo primo amico, Guido Cavalcanti: e s'intende. Guido, già esperto e famoso quando Dante facea le prime armi, doveva parere il maestro più dotto a coloro che in Firenze tentavano l'arte del dire per rima. In quelle prime composizioni il conflitto è propriamente fra il senso, che ha sua sede nel cuore, e l'intelletto che, secondo la psicologia di quel tempo, ha sede nella mente. Qual vincerà de' due, il senso o l'intelletto, è pronosticato nel sogno simbolico del sonetto primo [28]). In una nuvola di colore di fuoco, un Amore tremendo, «cui essenza membrar mi dà orrore», apparisce al Poeta: n'ha quegli il cuore in mano, e nelle braccia Madonna avvolta in un drappo sanguigno, nuda e dormente. La sveglia Amore, e lei umilmente paventosa pasce di quel cuore del giovine; poi s'allontana piangendo. Il senso di questo sonetto, non «veduto allora per alcuno» era che Amore, l'Amore terribile, l'Amore sensuale, s'impadroniva del cuor del poeta, sede del senso, e lo dava ardente a mangiare a Madonna, sperando d'infiammarne lei pure. Ma com'ella lo mangia paurosamente «dubitosamente», nè dà segno di sentirsene accesa, la letizia d'Amore si converte «in amarissimo pianto». Vale a dire, fuor di figura, che il potere casto e mirabile della donna sul poeta, lo liberava per sempre dalle insidie della concupiscenza: e Amore se n'andava piangendo, perchè quell'Amore, l'Amore sensuale, perdeva ogni speranza di sopraffare quell'anima.

Fra tali contrasti si procede in que' primi capitoli: il viso disfatto del giovine; il suo desiderio di rivedere Beatrice; le donne dello schermo, velate accusatrici di pas-

[28]) *Vita Nuova*, III.

sioni fuggitive; gli struggimenti e le lagrime; il sospetto che « non buona è la signoria d'Amore » (XIII), fino all'apparizione di quell'altro Amore « vestito di bianchissime vestimenta », simbolo di purità, e al colloquio con le gentili donne, in cui Dante protesta per la prima volta che tutta la sua beatitudine è, non più nella vista e nel saluto di Madonna, ma solo in quelle parole che lodano la donna sua [29]). Era l'ideale di perfezione a cui il Cavalcanti tendeva: la pura intuizione dell'idea, senza bisogno de' sensi e della realtà.

Ma in un grande intelletto un pensiero non è muto mai: il suo baleno rivela tutt'intorno plaghe remote, cieli invisibili, orizzonti dismisurati. Tale fu anche il pensiero di Dante. Certo, la sola intuizione astratta della bellezza era già la liberazione dalla servitù della carne; ma chi poi suscitava quest'idea di bellezza, se non appunto una di quelle sostanze separate, di quelle creature spiritali e perfette che Dio prepose al governo de' cieli, e che si chiamano angeli? Per tal guisa il razionalismo trascendente del Cavalcanti veniva a integrarsi nella mistica passione del Guinizzelli: Beatrice non era solo un'idea, era anche un'angela; l'amore non era solo intuizione intellettuale, era anche estatica adorazione. La poesia dello stil nuovo s'apriva nell'infinito; e allora Dante scrisse la sua canzone famosa *Donne ch'avete intelletto d'amore* [30]). E qui in una visione a cui forse non rimase straniero l'esempio del Guinizzelli, di nuovo l'azione è trasportata nel cielo. Gli angeli invocano Dio, « il divino intelletto », con queste parole:

Sire, nel mondo si vede
Maraviglia ne l'atto, che procede
D'un'anima, che 'nfin quassù risplende.

[29]) *Vita Nuova*, XVIII.
[30]) *Vita Nuova*, XIX.

Lo cielo, che non ha altro difetto
Che d'aver lei, al suo Segnor la chiede,
E ciascun santo ne grida merzede.

Di nuovo la donna angelo, dunque; l'angelo disceso su la terra per recare ad atto la possibile nobiltà del poeta; la creatura di cielo che gli altri angeli ridomandano in cielo. Ma Dio, per pietà del poeta e degli uomini, risponde:

Diletti miei, or sofferite in pace
Che vostra speme sia quanto mi piace
Là, dov'è alcun che perder lei s'attende,
E che dirà ne lo inferno: — o malnati,
Io vidi la speranza de' beati.

E da questo luogo della *Vita Nuova*, Madonna è veramente la liberatrice, la purificatrice, la Beatrice beata: *fugge dinanzi a lei superbia ed ira*; ella apparisce preceduta dalla Giovanna del Cavalcanti, come l'amor mistico di Dante era stato preceduto dall' amore intellettuale di Guido; quando passa per via «coronata e vestita d'umiltade» diceano molti: «Questa non è femina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo»; e «quelli che la miravano, comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave tanto che ridire nollo sapeano» (XXVI). Tale è dunque il nuovo amore di Dante: «unimento spirituale dell'anima e della cosa amata», l'angela, la creatura di luce, per un fine di perfezione intellettuale ed ascetica. E anche il concetto estetico qui si rinnovella: la poesia non è più mezzo di dilettare, ma d'ammaestrare: alla teoria dell'arte edonistica sottentra quella dell'arte dottrinaria: il rimatore non deve rappresentare se non il vero, il vero della scienza e il vero della morale, «sotto vesta di figura o di colore retorico», perchè non sappia di troppo acerbo alla più parte degli uomini.

E dopo ciò tutto, che avrà voluto dir Dante rispondendo al saluto di Bonagiunta con le parole:

> Io mi son un che, quando
> Amor mi spira, noto, ed a quel modo
> Che ditta dentro, vo significando?

L'equivoco principalmente cadeva su quella parola d'Amore. L'Amore di Dante non era più l'altro di Bonagiunta e de' Siciliani e de' Provenzali, la mera concupiscenza per la quale, egli avverte, l'uomo ama «secondo la sensibile apparenza, siccome bestia»[31]; ma l'amore intellettuale, l'amore mistico, l'amore dell'angela, l'amore che vien da Dio e si specchia in Dio. *Quando Amor mi spira* significa dunque: quando l'amore di Beatrice, vale a dire dell'Intelligenza celeste in cui m'affiso, riarde dentro di me; *noto*, scrivo; *ed a quel modo ch'ei ditta dentro vo significando*, e per l'appunto traduco i pensieri di giustizia e di verità, i sentimenti d'umiltà e di virtù, le immagini di superiore bellezza, le speranze di felicità oltraterrena, ch'ei mi suscita dentro.

Ma ognuno già vede da sè che questi versi complicati ed ambigui chiudono più che la sola significazione letterale. In fatti, un altro canone di quell'estetica, già proposto da Sant'Agostino e accettato da Dante, era quello che «le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi», i quali sono: il letterale, l'allegorico, il morale e l'anagogico[32]. Qui pure, infatti, cadono i quattro sensi. Il letterale è: Quando Amore, considerato quasi come persona, parla dentro di me, io scrivo, e significo punto per punto tutto ciò ch'ei mi detta. L'allegorico è: Quando Amore, considerato quasi come adora-

[31]) *Conviv.* III, 4.
[32]) *Conviv.* II, 1.

zione della bellezza intellettuale, dell'angela, si muove in me, io scrivo, e significo i pensieri altissimi ch'ei mi risveglia. Il morale è: Quando Amore, considerato quasi fonte del bene, si versa in me, io scrivo, e significo l'onestà, l'umiltà e la rettitudine di cui egli m'accende. L'anagogico è: Quando Amore, la causa prima, l'*Amor che muove il sole e l'altre stelle*, Dio, mi soccorre della sua luce, io scrivo, e significo le visioni di scienza celeste, il

pan degli angeli, del quale
Vivesi qui, ma non sen vien satollo.

Non il buon uomo di Bonagiunta può scandagliare l'ampio e profondo pensiero di Dante; ma qui Dante volle porre espressamente la parola essenziale della prodigiosa arte sua. Amore di Beatrice mena il Poeta per i tre regni dell'inesplorato mistero: nella valle fiammeggiante, turbinosa e sonora di quelli che si dannarono per mala elezione d'amore, i superbi, gl'invidiosi, gl'irosi; o per difetto d'amore, gli accidiosi; o per eccesso d'amore, gli avari, i golosi, i lussuriosi: sul monte aspro e lucente dell'isola benedetta, ove si scontano i momentanei peccati d'ogni sorta d'amore: finalmente di cielo in cielo, tra lampi, folgorazioni, scintillamenti, riviere di luce a mano a mano più vivida e intensa, dove gl'innumerevoli amori delle creature stellari ardono eternamente beati nella contemplazione della prima luce, della prima letizia e del primo Amore, Dio. Amore di Dante per Beatrice, per la bellezza della creatura considerata quasi un'immagine della bellezza divina, per l'Intelligenza celeste che reca ad atto nell'estatico amante la scienza, la virtù, la gentilezza, ispira a Dante la turbinosa visione in cui, dietro i veli del simbolo, ancòra si torce tutto il dolore, sospira tutta la speranza, si spazia ed esulta tutta la gioia degli uomini. Amore dell'arte sua, delle sue creature di luce e di tenebre, della santa poesia, concede a Dante di risentire in sè stesso tutte a una a una le atroci torture

degli spiriti ignudi, e di rievocarli alla fantasia con tale abbrividente pienezza di realtà, ch'ei sono vivi pur oggi da quanto il poeta medesimo, e centinaia di generazioni ancor si commoveranno di Francesca, di Farinata, di Brunetto, del conte Ugolino, di Manfredi, di Pia, e sorrideranno con Piccarda, con Romeo di Villanova, con Carlo Martello, con Cacciaguida.

Il poema di Dante fu veramente il poema dell'Amore; di quell'Amore che non s'arresta a una sola creatura, ma, come oceano di luce, s'effonde per tutte le cose, dilaga per tutt'i cieli e, insofferente di rive, si perde ne' sacri silenzi dell'infinito.

1903.

DANTE E I DIAVOLI

Quella creazione grande e terribile che si chiama la *Divina Commedia* è la sintesi d'altre infinite creazioni minori, ciascuna delle quali fu elaborata più o meno dal poeta, secondo la varia proporzione richiesta dall'armonia del poema. Accadde per tanto che, mentre alcune di quelle sono sviluppate a bastanza perchè anco gli spiriti più tardi e distratti possano rievocarle evidenti, altre in vece rimangano solo abbozzate con tratti larghi e suggestivi, altre accennate nel nudo disegno iniziale: e qui per l'appunto occorre l'aiuto del critico, il quale, dotato di maggior fantasia riproduttrice e di meglio educata e più vigile sensibilità estetica, riesce a ingrandire e illuminare altrui ciò ch'è a pena visibile nella costruzione del poeta, a rafforzare i contorni e ravvivare le tinte, a esprimere ciò ch'è sottinteso, a mettere in vista ciò che, per necessità d'arte, era rimasto in mezz'ombra.

È il caso de' diavoli di Dante. Il poeta li osserva qua e là nell'*Inferno*, ma di sfuggita, senza curiosità, quasi con riluttanza. Solo nella bolgia de' barattieri egli ha agio di vederli bene; e ce ne dà una figurazione fosca, tumultuaria, atterrita, nervosa; la quale veramente (è inutile far qui citazioni) non è stata pur còlta in tutta la sua aspra e originale bellezza.

I.

Discesi in groppa a Gerione nel cinghio di Malebolge, i due poeti si sono imbattuti per la seconda volta a' demonii. La prima fu su le porte della città di Dite, ove quelli negaron loro aspramente il passaggio, fino all'arrivo del mésso celeste; nella prima delle dieci bolge in cui è diviso il cerchio ottavo, i demonii cornuti cinghiavano, con lunghe scuriade, le terga nude de' lusingatori di femmine. Non appariscono più nè nella bolgia seconda degli adulatori, nè nella terza de' simoniaci confitti a capo in giù nelle buche, nè nella quarta degl'indovini con la faccia travolta verso le reni. Ed ecco finalmente Dante e Virgilio di contro al ponte gittato ad arco su la quinta bolgia, quella de' barattieri. Venuti alla sommità, ristanno: e il pellegrino ficca gli occhi nello spettacolo sottostante. Non altro vede fuor che una superficie nera, gorgogliante, dismisurata: un vasto lago di pece bollente. Non c'è ancòra nè diavoli, nè peccatori: il luogo è deserto: l'animo del visitatore non è scosso da alcun sentimento: la sua spensierata immaginazione s'indugia a dar nuova vita, la vita evocatrice dell'arte, a quell'impressione muta ed inerte. Il serbatoio di pece gli si trasforma in un arsenale, l'*arzanà de' Viniziani*, e Dante, che forse non l'aveva mai visto, ce ne dà una dipintura così ricca e animata, da indurre la più parte de' suoi commentatori a affermare, senz'altra prova, che Dante dovè dunque essersi trovato a Venezia avanti l'ambasceria del 1321. Miracolo, che l'eguale, se non maggiore, evidenza, onde sono rappresentati i gironi d'Inferno, i balzi del Purgatorio e i cieli del Paradiso, non abbia destato il sospetto, storicamente non meno legittimo, che il gran poeta visionario dovesse aver visitato in carne e ossa le regioni de' morti, per averne potuto avere così larga ed esatta notizia!

Questa dipintura dell'arsenale è, per se stessa, squisita:

tre terzetti che formano un solo periodo, vale a dire un solo organismo espressivo, senza pause, nè incisi, nè intermissioni, di guisa che lo spettacolo spazii uno ed intero davanti i nostri occhi: in fondo, la *tenace pece*, che fin anco nell'assonanza delle due parole dà l'impressione di non so che appiccicaticcio, e poi tutto quel gran movimento di persone e di cose, accennate ciascuna nel suo aspetto più caratteristico, in un lampo breve e preciso:

Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa
Le coste a quel che più viaggi fece,
Chi ribatte da proda e chi da poppa,
Altri fa remi, ed altri volge sarte,
Chi terzeruolo ed artimon rintoppa.

La varietà de' lavori nell'unità dello scopo, la navigazione; la musica stessa de' versi, rotta, aspra, disordinata, sonora, con quel martellamento d'assonanze, di consonanze, di rime, di parole tronche, *ristoppa*, *poppa*, *rintoppa*, *ribatte*, *sarte*, *quel*, *più*, *artimon*, di guisa che par d'udire il fracasso d'un'officina e di contemplare l'attività frettolosa e diversa degli operai: tutto ciò è, senza dubbio, uno de' tanti esempii di figurazione perfetta in cui Dante si rivela sempre pari a se stesso, benchè tanto al disopra di quasi tutti gli altri poeti di qualunque letteratura.

Ma, per vivace che sia codesta figurazione, cosa ha ella mai che vedere, potrebbe osservare e ha infatti osservato qualcuno, con lo spettacolo che Dante avea sotto gli occhi? Miglior comparazione, avvertono i trattatisti, è quella dove il termine noto appare più conforme all'ignoto. Qui, in vece, tra il lago nero e deserto della quinta bolgia e il fervore popoloso e operoso d'un arsenale, nulla c'è di comune fuor che la pece, particolare indistinto nel secondo termine, mentre è tutta la visione nel primo.

Ma Dante non fu un dilettante di sensazioni, che si gingillasse dietro un'immagine, perdendo di vista la creazione totale a cui quella era aderente. L'infallibile fantasia del

poeta sdegna i precetti della rettorica, ma per conseguire un effetto d'arte altrimenti mirabile. Egli, sì, s'è lasciato trarre dall'immaginazione a un altro luogo e a un altro paese: vede navi, sartie, maestranze, la pace laboriosa degli uomini; il suo spirito affranto dalla pietà e dall'orrore di tanti castighi, prolunga la tregua dell'illusione; egli non si sente, non si sa più nella valle d'abisso così sconsolata ed amara; ma a punto per questo il grido di Virgilio: «Guarda! guarda!», gli fa più acerba, svegliandolo, la nuova realtà. E la paura di Dante è tanto più subitanea e crudele, quanto più remoto era il suo spirito da ogni cagione che potea provocarla: ei rassomiglia ad un uomo che, destatosi da un sogno di domestica felicità, si ritrova fra le lugubri pareti d'una prigione, col carceriere diritto presso il giaciglio. In fatti un diavol nero sale correndo su per lo scoglio, l'ali aperte, l'aspetto minaccioso, e si reca su l'ómero vasto e aguzzo un peccatore lucchese, un anziano di Santa Zita, ch'egli tiene ghermito per i due piedi raccolti in un mazzo.

Disse: o Malebranche,
Ecco un degli anzian di Santa Zita!
Mettetel sotto, ch'io torno per anche

A quella terra, che n'è ben fornita:
Ogni uom v'è barattier fuor che Bonturo;
Del no, per li denar, vi si fa ita.

Così Dante apprende ch'e' si trova nella bolgia de' barattieri. E qui i chiosatori su ricordati, i quali non reggono alla tentazione di braccare a ogni modo nell'opera d'arte l'allusione biografica o storica, hanno in costume di sgranar gli occhi e protendere il collo, per istudiare il contegno del poeta; al modo stesso che, in una società di signore per bene, tra le quali ce ne sia alcuna indiziata o sospettata di qualche fallo segreto, un movimento represso di curiosità trascorre su tutti i volti, se qualche imprudente si lasci sfuggire una frase allusiva alla condizione di quella.

Perchè tutti sanno che il 27 gennaio 1302, messer Cante de' Gabrielli da Gubbio, podestà di Firenze in nome del papa, condannò Dante Alighieri, con altri, per lucri illeciti, estorsioni e baratterie, a cinquemila lire di fiorini piccoli di multa, al bando per due anni, alla perdita de' diritti politici; e quando il poeta nè pagò, nè si presentò, il 10 marzo seguente fu ancor dichiarato, per sentenza del podestà, in bando e contumace, e come tale, condannato al rogo. La critica storica ha compiuto le più rigorose ricerche per iscoprire se la condanna di Dante fu giusta o ingiusta; e trattandosi, non già di giudizi estetici, i quali, a parere di molti, sono individuali e arbitrarii, ma di fatti chiari, positivi e determinati, venne a una conclusione che si può dire sicura; questa: che Dante forse fu barattiere e forse no. Barattiere i suoi contemporanei lo tennero certo; tanto vero ch'ei venne condannato massimamente su la voce pubblica: i posteri più o men letterati, al contrario, che son pieni d'amore pe' grandi uomini morti, la più parte inclinano a assolverlo, pochi soltanto a accusarlo.

Così stando le cose, si capisce l'ansietà di que' tali chiosatori storicizzanti, ora che Dante s'è affacciato su la bolgia de' barattieri. Che farà egli, condannato per baratteria? Se davvero è innocente, qual congiuntura più bella per giustificarsi? E se non si giustifica in qualche modo, che s'ha da intendere? Ch'egli si sente colpevole, o che sdegna difendersi? Ma s'è scagionato, o no? E qui ricominciano i dispareri. Sì, che s'è scagionato: a' giudici iniqui che l'hanno accusato di baratteria, Dante risponde con un castigo più atroce de' barattieri. Sì, che s'è scagionato: o nello sghignazzìo de' diavoli non par quasi di sentire «la piacevole risata dell'uomo onesto falsamente accusato»? S'è scagionato? Ma nulla affatto. In questa bolgia Dante è còlto da una paura ond'ei non diede nè darà mai più segno in cospetto di tormenti più atroci, nè fra gl'indovini stravolti, nè fra i ladri accomunati alle serpi, nè fra i consiglieri

fraudolenti chiusi in una fiamma perenne, e così via seguitando: ebbene, quella paura significa che il poeta, non si sentendo la coscienza netta ne' rispetti della baratteria, aveva a temer lì più che altrove. E chi si lasci attorbare lo spirito da tali nebbie di storicismo, può darsi financo che riesca a concludere per conto suo circa la colpa o l'innocenza di Dante; ma la bellezza dell'episodio gli si sarà dileguata per sempre.

L'opera d'arte è di là da' ricordi e dalla conoscenza, di là dalle passioni e dalla morale: su le soglie della città prodigiosa ove regna l'aurea Bellezza, il poeta depone ogni sua cura terrestre, e v'entra libero, lieto, gli occhi folgoranti di creazione. Perchè quel mondo nel quale egli penetra, è suo, ed egli non lo sa; sorge per virtù del suo sguardo, ed egli osa appena mirarlo; è lui, è il suo intimo, è la sua stessa volontà d'essere, ed egli lo crede estraneo a sè. Se il creatore medesimo sovente non ha coscienza di creare, e nella sua opera eterna è persuaso d'aver solo imitato l'apparenza frammentaria e caduca che gli stava dinanzi, si può bene perdonare alla moltitudine l'illusione di ritrovare la realtà storica e naturale nel fatto d'arte, quasi che questo non fosse se non la continuazione di quella. Ma la creazione dell'arte non può esser vivente, se non a patto d'esser solo se stessa, cioè unicamente creazione: non sensazione, non sentimento, non ricordo, non idea; ma tutto ciò oltrepassato e assorbito nella palpitante unità della nuova figurazione, ch'è la forma per sè, la creazione gioconda, armoniosa e perfetta.

II.

Il problema che Dante si propose descrivendo la bolgia de' barattieri non fu dunque giuridico, nè morale, nè storico, ma soltanto estetico. Basta accostarsi a quel canto con occhi spregiudicati, per avvedersi che il poeta non sa più

nulla nè dell'accusa di baratteria che gli fu mossa, nè del suo dovere di giustificarsi: tutto ciò è di qua dalla sua creazione, è nebbia lontana che gli è fuggita di mente. Ciò che adesso gl'importa e in cui tutto s'affisa con la fantasia animatrice è la realtà nuova che apparisce al suo sguardo interiore: il lago di pece, le anime de' barattieri puniti, sopra tutto i diavoli; i diavoli ch'egli finora ha soltanto accennati con qualche determinazione insufficiente e fugace, e che qui per la prima volta dovranno affacciarsi alla vita lucida e intensa dell'arte. Il grande rivelatore che avea già creato la poesia della donna nel canto di Francesca, quella dell'amor patrio nel canto di Farinata, l'orrore, la pietà e il rimorso di tutte le colpe umane, ora s'accinge a creare la poesia del diavolo, una poesia della quale egli ha presentito le sorti future, e che sarà in fatti ripresa, dietro il gesto suscitatore di Dante, dai poeti più nobili d'ogni gente d'Europa, dal Pulci e dal Tasso, dal Milton e dal Byron, dal Klopstock e dal Goethe, dal Lermontov e da Vittor Hugo.

Avanti la *Divina Commedia*, il diavolo non esisteva; come non esiste mai veramente ciò che non ebbe spirazione di vita dall'arte. Il diavolo biblico è poco più che una finzione concettuale: non ne sappiamo che il nome e delle qualità astratte: egli è il maligno, l'invidioso, il serpente, il seduttore, e poi basta: non ha determinatezza, nè rilievo, nè carattere. Anche nella più antica letteratura cristiana, il diavolo non è altro che un simbolo: ora, come quello che tenta Gesù nel deserto, la rauca voce del male; ora, come in molti scrittori, pittori, alluminatori dell'età di mezzo, un corpo mostruoso senz'anima: alto, scarno, diritto, con due rossi occhi di brace, o nero e gagliardo, le membra pelose, l'ali di pipistrello, il capo armato di corna. Spesso apparisce in sembiante d'eremita, di prete, di cavaliere, di caprone, di gallo o di qualunque altro animale: figurazioni rozze e puerili, in cui si sbizzarrisce l'immaginazione atterrita di quell'età dura, superstiziosa e infeconda.

Per isprigionare qualche favilla d'arte da tale materia ancor cieca e inespressa, bisognò che il Medio Evo la riaccostasse a' vecchi miti pagani. E così nacque la leggenda di Diana, la quale a mezzanotte cavalca per valli e foreste, traendo dietro a sè la caccia selvaggia de' demonii e delle streghe, fra lo scalpitìo de' cavalli, il clangore de' corni e lo schioccar delle fruste; o quella di Venere dimonia che, nelle delizie della montagna incantata, si tiene ostaggio d'amore il cavaliere Tannhäuser; e qualche altra poco dissimile.

Ma il diavolo, come tale, non aveva ancòra diritto di cittadinanza nel regno dell'arte, nè pur dopo che qualche precursore di Dante, come Alberico, lo pose a disputarsi con l'angelo l'anima d'un peccatore; nè pur dopo che un lombardo contemporaneo di Dante, Bonvicino da Riva, sbozzò, ma forse dopo aver conosciuto l'Inferno del gran Fiorentino, una sua originale figurazione del diavolo, il quale, dimostrando alla Vergine, con acerba malinconia, l'ingiustizia della sua propria sorte, sembra anticipare le fosche rivolte del moderno romanticismo.

Tutti codesti elementi disordinati e confusi, accenni biblici, tradizioni evangeliche, tentativi letterarii, leggende popolari, scolture di cattedrali, pitture su vetro, miniature di manoscritti, l'informe, il mostruoso, il puerile, avea Dante innanzi a sé, quando s'accinse a comporre il suo poema; ma il diavolo non era creato, non aveva ancora una forma individuale e compiuta, cioè estetica. Era uno schema o un'allegoria; Dante, per il primo, ne fece una realtà nuova, palpitante ed eterna.

I diavoli di Malebolge sono astuti, mendaci, dileggiatori e crudeli. Fanno il male per il male, senza scopo, senza utilità, ridendo cinicamente, quasi per un bisogno della loro natura. L'uomo uscito di barbarie può fare il male, ma sapendo di violare una legge sacra ed eterna, e quindi con un oscuro ripungimento nel cuore; il selvaggio fa il male perchè non conosce se non la propria passione im-

provvisa e irresistibile; la belva fa il male per il cieco istinto della conservazione: soltanto al demonio, al demonio immaginato da Dante, il male è la stessa natura, condizione di vita, volontà necessaria. In tutti gli altri esseri il male è la negazione del bene, e a punto per questo ammette anche il bene; è l'ombra che fa pensare alla luce: al demonio dantesco il male è il suo bene; è la legge dell'esistenza e la perfezione del regno tartareo.

Che cosa è il male? È il vivere contro ragione, l'invidiare a se stessi la felicità che s'invidia agli altri, il cercar l'altrui danno anche a rischio d'un danno maggiore; è la turpitudine, la menzogna, l'irrisione, l'odio, tutto ciò che repugna alla concordia sociale e alla volontà dello Spirito. Appunto per ciò questo desiderio del male non si realizza mai su la terra compiutamente: oltre che l'uomo, per iscellerato che sia, custodisce sempre nell'intimo qualche barlume di carità, la società stessa, fondata sul principio della propria conservazione, ha cura di reprimere ciascuna violenza contro di sè. Ma nell'inferno il vincolo sociale è disciolto, e i valori sono invertiti: la concordia è qui discordia; non esiste più colpa, nè pentimento, nè natura, nè ragione, ma solo il castigo perpetuo e l'eterna disperazione; non è una società che abbia suoi fini, suoi rapporti, suoi interessi, ma una turba disordinata di larve solo costretta a patire: e qui dunque era possibile, ma a una fantasia come quella di Dante, attuare questo sublime prodigio, la creatura di solo male, la negazione conversa in forma vivente, il diavolo.

I diavoli di Malebolge non hanno altro sentimento che l'odio in tutte le sue gradazioni, dalla beffa sconcia e villana per la loro guida, alla sinistra ironia per i peccatori, al minaccioso dispetto per i due poeti, all'ostinazione insidiosa persino contro il volere onnipossente di Dio. Qui si rivela per l'appunto la malvagia necessità della loro indole. Il loro odio contro i dannati non è passiva obbedienza

all'eterna giustizia: è anche bisogno individuale, è gioia atroce e implacabile, che si manifesta col riso, con la facezia, col ghigno, con la beffa obliqua. La loro ironia non iscoppia dal contrasto fra l'idea del bene e la presenza del male, ma da quello tra la malizia del peccatore e la malizia più raffinata degli stessi demonii. Il briccone matricolato non può che ridere d'un briccone di mezza tacca, il quale ha la pretesa d'accoccarla a lui. In questo mondo della malizia, la malizia a punto è il solo e supremo valore, e i diavoli ci si sentiono principi; fanno a gara tra loro, ma non ammettono emuli diforani; è il loro ultimo orgoglio, ne menan vanto, e reprimono ciascun attentato contro la loro preminenza perversa, con lo stesso rigore onde la legge terrena punisce i delitti contro lo Stato. È dunque una morale al rovescio, dove il riso e la pena immediata non castigano il male, ma la minor attitudine al male; dove il legame sociale non è costituito dall'amore, ma dall'odio; dove l'innocenza non è nè pure tenuta per colpa, ma negata e sospettata d'astuzia simulatrice; dove l'ordine è il disordine, e sola virtù è la ferocia.

Creazione, come ognun vede, veramente stupenda d'originalità, di tragico orrore, di spaventosa ironia: il sublime del male. Chi non riesce a comprenderla in questa sua tetra coerenza e unità, dee trovarla per forza intessuta di contraddizioni; le quali, al contrario, si sciolgono in perfetta armonia nell'arditissima sintesi balenata alla fantasia del grande costruttore. Come in fatti si giustificherebbe che Dante avesse proprio qui tanta paura de' diavoli, mentre non l'ebbe quando li scontrò nella prima bolgia; non l'ebbe di Cerbero, nè di Minosse; non n'ebbe tanta di Gerione su le cui spalle, benchè tutto tremante, pur si lasciò calare al cinghio di Malebolge? Si capisce che fosse stato assalito da un terrore simile su le porte di Dite: lì correva rischio di dover rifare il cammino verso la terra solo, senza Virgilio, il suo duca e maestro; e del rimanente lì pure eran demonii.

Ma qui Dante ha la sua guida, sa e sente dire anco una volta a Virgilio, che lo protegge la grazia celeste, vede il diavolo, con cui quegli ragiona, cedere e abbassare le armi: or dunque, perchè dubita ancòra a tal segno da accusare persino il compagno di scarsa avvedutezza, se questi si lascia condurre da' diavoli? Ma gli è che Dante ha già misurato l'abisso del male in fondo a cui egli è caduto: vede e sente che a lui d'intorno s'è spenta ogni luce di verità; non c'è più che inganno, tradimento, scherno, perversità: è il dominio del male assoluto: come mai vi penetrerebbe un solo movimento incolpevole, qual è l'obbedienza alla legge di Dio? Ancòra: dopo che Virgilio ha protestato solennemente a' demonii ch'ei viene con Dante per volere divino, ci s'aspetterebbe logicamente che quelli si rassegnassero e non macchinassero nulla oramai contro i due strani visitatori. Così era accaduto con Caronte, con Chirone, con Gerione. Qui in vece i diavoli, pur dopo l'ammonimento di Virgilio, non solo si spassano a molestare e ingiuriare Dante co' gesti; ma gli mentiscono circa la via ch'ei deve battere, ma lo minacciano, ma l'inseguono con biechi propositi, fino a quando ei non si salva per il pendìo della roccia. Tutto ciò forse alquanto contrasta con l'idea d'una sottomissione intera di tutte le cose al volere divino; ma la figurazione de' diavoli n'esce più risoluta e potente: ei son pure i medesimi che una volta si ribellarono contro Dio: la loro negazione persiste, sorda ed obliqua, nell'eternità. I mostri, i centauri, i giganti, i dannati, tutti possono ottemperare al comando celeste; i diavoli, no. La sottomissione sarebbe già un riconoscimento del bene: e ciò è contrario al ritmo interiore del demonio dantesco, tutto cognizione del falso, volontà del male, appetito del dolore. Tale terribile negazione di tutto s'afferma col riso, un riso che fa raccapriccio: questo riso fu detto il *comico* dell'Inferno.

III.

Ma gli è un comico che non fa ridere. Non ride Dante, che in vece ha paura; non ride Virgilio; non ridiamo noi, che proviamo più tosto orrore, nausea, ripugnanza, ribrezzo. Che maniera di comico è dunque codesta?

La colpa è di Dante, fu detto: egli non ha l'oblio comico, tratta rozzamente codesta forma dell'arte, non sa delineare la caricatura. Ma il comico, opponiamo noi, non è forma, è psichicità e passionalità, momento pratico dello spirito anteriore ed estraneo al fatto creativo, materia che aspetta una forma. Troppe cose fanno ridere, che non sono arte; e il riso suscitato dall'arte è tutt'altro che quello provocato dalla realtà. Sicuramente il poeta meriterebbe l'accusa che gli s'è mossa, s'egli avesse voluto creare delle situazioni comiche, e non ci fosse riuscito; se col proposito di farci ridere, ci avesse lasciato freddi. Or si può egli scoprire un'intenzione comica in tutto quest'episodio de' barattieri?

Molte definizioni si dànno del comico, e alcune famose, ma tutte necessariamente incompiute. Nulla è più malagevole che ridurre nel breve giro d'una definizione innumerevoli stati d'animo per loro natura varii, mutabili, discordanti, individuali, complessi. È certo, per esempio, che una scurrilità, la quale muove il riso a un bettoliere, ispirerebbe disgusto a uno spirito delicato; mentre in vece la sottile ironia d'un filosofo può rimanere lettera morta per una folla tarda ed opaca. Di qui nasce un altro quesito: se non c'è un comico eguale per tutti, è almeno tale il rapporto del comico, vale a dire tra il fatto che suscita il riso e lo stato d'animo di coloro che ridono?

Or io penso che questo rapporto, comune a tutti i gradi del comico, veramente ci sia, e che consista nel piacere dell'inferiorità altrui. La disposizione comica è, in fondo, un riflesso, per quanto tenue, esitante e velato, dell'umana per-

versità. Nella vita sociale l'uomo, se da un lato si sente fratello al suo simile, di cui spera l'aiuto, dall'altro lo tiene per il nemico, di cui teme la concorrenza. Di guisa che due tendenze eguali e contrarie, ma generate dallo stesso egoismo primordiale, si contendono il cuore dell'uomo: il desiderio del bene altrui e il desiderio del male altrui; e da quest'ultima per l'appunto germoglia, in certe particolari condizioni di vita, il sentimento del comico.

Intendo bene che, a prima giunta, questa proposizione può aver sapore di paradosso; ma un'oculata osservazione de' fatti ce ne dimostra la verità e l'esattezza.

Bisogna convenire, prima di tutto, che il sentimento del comico è certamente un piacere; tanto vero ch'è sempre associato con l'espressione fisica del piacere, il riso. Il riso può anche essere più o meno amaro, vale a dire rigato d'altri elementi contrarii; ma in sostanza è piacere. E qual'è l'origine intellettuale di questo piacere del comico? Sempre e in tutti i casi la coscienza, più o meno chiara, dell'altrui, sia pur momentanea, inferiorità. La diminuzione improvvisa delle forze materiali o morali d'un altro, ch'è sempre un emulo nella lotta dell'esistenza, si traduce per noi nella sensazione d'un vantaggio: e i precordii si dilatano, la faccia si rischiara, la bocca si sfrena, e scoppia il riso. Degli animali, delle piante e in genere delle cose noi non ridiamo: non le troviamo mai comiche, se non quanto richiamino il pensiero d'un uomo. Un cane macilento non ci fa ridere; ma può divenir comico, se ne conosciamo il padrone, un avaro che non gli dà da mangiare. Noi dunque troviamo comico soltanto il nostro simile: o perchè, se non appunto perchè la lotta è con lui, emulo nostro, e non con gli animali e le cose che sappiamo di signoreggiare senza contrasto? Si ride d'un uomo che dica spropositi, e tanto più quanto la sua condizione sociale è più vicina alla nostra; ma non si ride d'uno scolaro che non sappia come iniziare una ricerca, e si rivolga a noi per con-

siglio. Una signora riderà di un'amica che s'adorni di colori sgargianti; ma non riderà del vestito d'una ciociara o d'una contadina albanese di Piana de' Greci. Un uomo prodigo riderà d'un avaro, e l'avaro a sua volta del prodigo: ciascuno di loro scorge nell'altro, dal suo punto di vista, una diminuzione: l'avaro è, per il prodigo, un disgraziato che non gode; il prodigo è, per l'avaro, uno sciagurato che si ridurrà alla miseria. Ma nè l'uno, nè l'altro riderà del pezzente: questi è un vinto, non è più un emulo. Molti ridono della sventura coniugale d'un loro simile, i quali non rideranno più se costui, col mezzo di quella sventura, acquisterà ricchezza e potenza. S'è affermato infinite volte che il comico è, al contrario, un sentimento morale; punisce, cioè, con la beffa, i cattivi costumi: *castigat ridendo mores*. Ebbene, questa è un'illusione o, peggio, un'ipocrisia. Accade talora di certo che la diminuzione morale vada a paro con la diminuzione sociale: e allora la gente, la quale non ride in verità che di questa, finge di rider di quella, e s'imposta a rivendicatrice della virtù. Nella *Locandiera* del Goldoni, per citare un esempio cognito a tutti, il pubblico ride de' tre libertini, non già perchè sian tali, ma perchè si fanno gabbare da Mirandolina. Immaginiamo che l'un d'essi riesca a guadagnarsi le grazie di lei, immediatamente cesserà d'esser comico; e pure sarebbe il più libertino di tutti. Don Giovanni non è mai comico.

Sorgente del comico è dunque un istinto perverso di concorrenza, che ci spinge a godere, consapevoli o no, del male altrui. Ma nell'uomo normale quest'inclinazione maligna ha il suo limite nel sentimento di simpatia, fondato sul bisogno dell'altrui conservazione per la vita sociale. L'uomo stesso che anela ad assoggettare i suoi simili, deplora poi la loro totale rovina, che si traduce in un discapito anche per lui, mentre non può più contare su la loro cooperazione e sul loro soccorso. Finchè il male altrui non impegna se non l'interesse dell'emulo, noi possiamo goderne, e

scoppia il comico: quando impegna anche il nostro interesse vicino o lontano, subentra la pietà, la compassione, l'orrore: e ha luogo il tragico.

Or dunque, perchè il comico sorga, è necessaria la coscienza del suo limite, ch'è appunto il tragico; occorre, vale a dire, che l'altrui diminuzione ci apparisca come un vantaggio per noi: cessata questa coscienza, il sentimento, ch'è poi ragione, riprende i suoi umani diritti, e afferma, sciogliendosi in compassione, l'utilità della concordia sociale.

Ma nell'episodio de' barattieri questi termini sono distrutti. I diavoli, quali Dante li figurò, hanno l'odio d'altrui, senza limite alcuno: odiano i dannati, odiano gli uomini vivi, s'odiano fra loro, odiano Dio: quest'odio a punto, ch'è la loro nuova natura, è il loro tremendo castigo. E ridono, sì, del male altrui; ma non già perchè questo riesca a loro vantaggio: ridono, perchè il loro odio implacabile non si pasce che dello strazio e del dolore degli uomini. Quel loro riso in fatti, a guardarvi bene, non è mai schietto e sincero, non è riso che si comunichi; è la contrazione spasmodica dell'ira bieca e repressa. La loro ironia non suona punto condanna d'un'altrui diminuzione materiale o morale, come l'ironia umana — chi più deforme ed abietto del diavolo? — ma è solo la feroce espressione del loro disperato rancore, della loro sete insaziabile dello strazio altrui. L'allusione sghignazzante ai barattieri lucchesi e a Bonturo, non è già mossa da riprovazione morale (figuriamoci!), ma dalla triste esultanza dello spirito malo, che pregusta i tormenti a cui assoggetterà tutto un popolo, non escluso il cittadino più ricco e potente, quel Bonturo Dati, che avea financo dimestichezza col papa. I diavoli della bolgia non compiono il loro ufficio con l'austera impassibilità di ministri della giustizia; ma ci si spassano atrocemente, beffeggiano le loro vittime, abusano della loro inesperienza, si dilettano del loro strazio. L'ultimo barattiere gittato nel lago della pece, per la resistenza del liquido tor-

na su convolto, il dorso fuori, il capo e le gambe ancor dentro. I malnati, sapendo che in quell'attitudine non può udirli, fingono d'ammonirlo che si sommerga, trovando anche modo di fare un'allusione beffarda al Santo Volto, l'immagine di Gesù riprodotta da Nicodemo; ma al tempo stesso l'addentano con cento raffi e gli consigliano di « ballare coperto » e di frodare « nascostamente ». Tutto ciò non è punto l'istintivo e quasi incosciente piacere provocato dalla diminuzione d'un emulo: il dannato non è un emulo, è un vinto, un perduto, anche rispetto al diavolo. In quelle voci, in que' gesti, in que' sarcasmi non c'è che odio, odio tanto più amaro e raccolto quanto più dissimulato e, per così dire, intellettualizzato. La malizia diabolica, in fatti, non è cieca e violenta, non è scambio irragionevole del bene e del male, come ne' cerchi della matta bestialità; è in vece freddo e cosciente desiderio del male. Il diavolo che odia tutti e se stesso, e cerca il male per il male, adopera ogni suo ingegno a raffinare, aguzzare, inasprire, perfezionare, l'altrui sventura. I diavoli della bolgia straziano i dannati, ma anche volgono i roncigli contro Virgilio; s'aizzan l'un l'altro per maltrattare il poeta:

> Ei chinavan li raffi, e: Vuoi ch'io 'l tocchi,
> Diceva l'un con l'altro, in sul groppone?
> E rispondean: Sì, fa che gliele accocchi;

anche si beffano del loro duca stringendo la lingua co' denti per cenno, e costui risponde a quel modo che parve così strano all'atterrito visitatore; in fine s'acciuffan tra loro, e due vanno a precipitare nella pece bollente. Tutto codesto è sconcio, orrendo, disgustoso, feroce; ma non è punto comico. Non è comico perchè vi manca l'intenzione comica del poeta, il quale nè ride, nè ha voglia di ridere; non è comico, perchè vi manca la nostra partecipazione, mentre nè nei demonii, nè nei dannati troviamo una diminuzione d'altrui a nostro vantaggio. I diavoli ci sono estra-

nei: la natura umana non può discendere all'imo di quella scala, ove il male per se stesso, il male senza scopo e senza utilità, il male infinito è una gioia. I peccatori non sono più emuli: la loro sconfinata miseria può suscitar lo spavento e la pietà, non il riso.

IV

Ma non per questo Dante è in difetto. Cercare per forza il comico dove Dante non ce l'ha messo, e poi accusare il poeta d'imperizia, perchè non ce lo troviamo, è una maniera di critica alquanto puerile. La quale pare a me che derivi da quel doppio errore della vecchia estetica che, ragguagliando l'arte alla passionalità e distinguendo i sentimenti in estetici e non estetici, ha dunque bisogno, per riprova della bellezza, a punto d'un di que' sentimenti così detti estetici: e qui non c'era da appigliarsi che al comico. Ma non è già vero, nè che l'arte, pura forma, sia la passionalità, ch'è materia; nè che ci sian de' sentimenti non estetici. Quando il sentimento è determinazione spontanea di una forma totale, nato a un parto con essa, fuso e vivente con essa, è sempre estetico, qualunque esso sia.

Certo, anche in questa formidabile creazione de' diavoli, è tutta una realtà nuova e compiuta; ma le parti della creazione, sensazioni, sentimenti e pensieri, sono quali la loro sintesi li richiedeva: tutto v'è tetro, fiero, pauroso ed amaro, la *pegola spessa* come l'aspetto de' diavoli, lo scoglio duro come l'immagine del poverello assalito da' cani, il terrore di Dante e la duplicità di Malacoda, i nomi degli spiriti neri e le loro turpi facezie. Or come può aver luogo il comico, ch'è in somma piacere, in una creazione ispirata dal disgusto e dal raccapriccio d'un gran cuore umano davanti a uno spettacolo il più disumano, ove i valori dello spirito son tutti negati, la verità, la pietà, la gentilezza, financo l'aspet-

to fisico delle cose; e domina solo l'ombra infinita e l'infinita malizia?

Il sentimento che si sprigiona da questa tenebrosa rappresentazione dantesca non è punto il comico, che sarebbe stato arbitrario, superficiale e quindi inestetico, ma l'orrore e il ribrezzo: a punto per ciò il laido gesto del diavolo onde il canto si chiude, non è meno bello di quel che sia a suo luogo la confessione appassionata di Francesca e lo sdegno accorato di Farinata. Per sentire questa bellezza occorre, s'intende, rinunziare alle inclinazioni del sentimento, ch'è la materia dell'arte, e contemplare la pura forma, ch'è la coerenza interiore di qualunque sentimento, anche il più vile; la creazione perfetta, sia pure d'una realtà turpe e crudele: senza che, si finisce col non intendere nè l'arte in generale, nè almeno una buona metà della *Divina Commedia.*

I diavoli di Dante sono la prima creazione individuale e compiuta di questa forma. E, per quanto sbozzati in un'acquaforte più tosto che rilevati in un gruppo statuario, rimangono ancora, a parer mio, la visione più schietta, originale e terribile che mai poeta abbia avuto degli spiriti mali. Dopo Dante, il demonio comincia a divenir troppo umano: già l'Astarotte del Pulci, nel Quattrocento, è un buon diavolo, rassegnato alla sua sorte, amante della verità fondata su l'esperienza, servizievole, garbato; a volte motteggiatore, ma senza crudeltà; ironico, ma senza dispregio. Il Satana di Giovanni Milton è ostinato ed altero: ribelle a Dio, si confessa vinto, ma non si sottomette, nè chiede grazia: la sua sconfitta gli pare ingiusta, e non anela che a vendicarla. È una contaminazione del Satana biblico col Prometeo greco: ci si sente già il soffio della Rinascenza. E tale figurazione si riproduce a un dipresso nell'Adramelecco del Klopstock e nel Lucifero del Byron: sono i diavoli tragici, e ispirano ammirazione e pietà. E poi vennero i diavoli borghesi del Lesage e del Cazotte, e i diavoli riabilitati di Gior-

gio Sand, d'Alfredo de Vigny e di Vittor Hugo. Il più famoso fra i diavoli della moderna letteratura è il Mefistofele di Volfango Goethe. Beffeggiatore implacabile della scienza, del sentimento, della virtù, d'ogni attività umana, egli per altro nè fa il male, nè gioisce del dolore altrui: è un prosseneta senza scrupoli, aguzzo, spregiudicato, sinuoso, mordace, ma non mai ributtante e crudele: ironia voltairiana e crudo naturalismo: Mefistofele è una creatura dell' Enciclopedia.

Ma in tutti codesti demonii c'è ancora il ricordo e il rimpianto, più o meno segreto, del bene; c'è financo l'aspirazione al bene, quando non sono essi il bene, vale a dire la libertà, la giustizia e l'amore, come il Satana del Carducci e il Lucifero del Rapisardi. Solo i diavoli di Dante sono la tetra e sublime incarnazione del male, usciti in un nero lampo tartareo dalla mistica fantasia del poeta. Giacchè, per concepire simili diavoli, bisogna credere fermamente e seriamente; avere la certezza terribile che Dio c'è, e c'è l'Inferno, e ci sono i diavoli; considerare il soprannaturale come più vero della natura, il mondo invisibile come più dimostrato del mondo visibile. Dante viveva, respirava, si moveva nel mistero come nella sua più intima e più immediata realtà: ecco perchè egli creò senza sforzo il mondo più smisurato che uscisse mai dalla fantasia d'un veggente. In quel sovrumano viaggio, che Dante descrive con l'angosciosa evidenza di chi lo compì certamente, ogni nuovo spettacolo è così intensamente vero a punto perchè così risolutamente irreale. Nessuna barriera era opposta dalla conoscenza sensibile alla sua creazione: e quindi ciascuna evocazione è quel che deve essere, secondo l'armonia dell'immenso edificio, perfetta. I suoi occhi intrepidi s'aguzzarono a lungo su tutti i trascendenti spettacoli d'una natura deforme, ruinosa, sconvolta; il suo cuore infaticato ed estatico conobbe tutte le colpe, tutte le miserie, tutte le vergogne, tutti i dolori del mondo. Talora egli volle indu-

giarsi su qualcuna di quelle sue forme mirabili, vestirla di una luce più intensa, darle un rilievo più energico, arricchirla di più precise determinazioni. E così nacquero le creature più popolari del poema, quelle che parlano a tutti, alle fantasie più umili e pigre, Francesca da Rimini, Farinata, Capanèo, il conte Ugolino, Piccarda, Manfredi, Sordello. Ma quelle stesse che Dante volle appena disegnate o ritratte in iscorcio o sbozzate, non sono, perchè meno accessibili, meno vive, coerenti e perfette, chi sappia affisarsi in esse, e ricavare, dalle loro sintesi brevi, tutto l'infinito che vi si contiene.

Fra queste sono i demonii. Figurazioni basse o, peggio ancòra, prosaiche, per chi li guardi con occhio fuggitivo e distratto, appariscono circonfusi di turpe e orrenda bellezza a chi li contempli con fantasia penetrante e raccolta. Il loro valore d'arte non bisogna cercarlo nella qualità de' loro sentimenti o delle nostre reazioni morali, ma nella loro compiuta individualità, nella vita concorde di tutte le loro determinazioni, nella loro possente realtà. Sono tristi, abietti, feroci, ripugnanti, abbominevoli; ma la loro stessa degradazione, così intima, piena, fremente, così varia e pur sempre eguale a se stessa, costituisce la loro forma, il molteplice nell'uno, ciò che propriamente si chiama bellezza. Non i sentimenti in arte son belli, son belle le forme: e tutti i più generosi entusiasmi espressi senza garbo nè grazia, non valgono quanto un vizio o un delitto rappresentato con fantasia folgorante. Appunto per ciò può accadere che il poema del gran Fiorentino sia tutto infuso di prodigiosa bellezza, così i foschi cerchi de' ladri e de' traditori, come i mesti balzi delle anime espianti, come i cieli armoniosi de' beati e degli angeli. Certo, a ciascuna di queste costruzioni titaniche della sua fantasia Dante anco partecipa col suo gran cuore commosso: egli piange, si rattrista, s'esalta, si sdegna, va in estasi; ma non ride mai. La dannazione eterna, la purificazione, la celeste beatitudine, son per lui cose

serie; non pretesto a esercitazioni di stile, ma austero processo di redenzione morale, su cui troneggia l'alto pensiero solitario di Dio. E chi sentiva così, non poteva ridere de' demonii, ch'eran per lui i veri ministri del male, e ne' quali ei ravvisava con raccapriccio il principio di tutte le colpe e di tutti i dolori del mondo.

1918.

UN' IGNOTA PAROLA SICILIANA NEL «DECAMERON»

La novella X della Giornata ottava nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio narra d'una beffa con cui un mercadante toscano si vendicò dell'avarizia d'una cortigiana di Palermo, la Jancofiore. Il luogo della novella è Palermo; e il Boccaccio, come suole talora per accrescere vivacità e naturalezza al racconto, spruzza di siciliano il linguaggio della Jancofiore, il cui stesso nome è già per metà siciliano. Proprio nel primo incontro di lei col bel mercadante Salabaetto, la Jancofiore, dopo che l'ebbe abbracciato e baciato, gli dice: «Non so chi mi s'avesse ad questo potuto conducere altro che tu; tu m'ài miso lo foco all'arma, Toscano achanino». Cito dall'edizione del MDCCLXI, condotta sul codice Laurenziano di pugno d'un Francesco di Amaretto Mannelli e reputato copia fedele dell'autografo boccaccesco.

La prima parte del complimento di Jancofiore è siciliana così così; ma veramente siciliana, salvo le desinenze toscaneggianti, è la seconda: «tu m'ài miso lo foco all'arma, Toscano achanino». La Giuntina del 1527 reca la forma più letteraria: «tu m'ài messo lo foco all'arma, toscano achanino».

Che vuol dire «achanino»? Il Vocabolario della Crusca (V impressione, 1863) non riporta codesto vocabolo; il Ferrario, riferita nella sua edizione del *Decameron* (Milano, 1803, III, p. 346, n. 3) l'opinione «di varii», annota: *Acanino* par che vaglia *crudele*», forse accostandolo alla radice

di *cane;* in fatti traduce «Toscano canino». Eguale interpretazione occorre nel Vocabolario del Manuzzi: «*Acanino*, add. Par che vaglia *crudele*, detto per ischerzo e per lezii all'amante da donna Ciciliana, che vuol mostrarsi bene accesa». Più nettamente il Fanfani nella sua edizione critica (Firenze, 1857) afferma: «*Toscano acanino.* Toscano cane, o can d'un Toscano, si direbbe oggi. Nota che il Boccaccio fa parlar la donna alla ciciliana». I dizionari più recenti non l'hanno; fuorchè il Petrocchi che insinua: «Forse: crudele».

Giova in tanto osservare che un *achanino* predicato da *cane* è estraneo al processo usuale del volgar siciliano. Il quale non possiede il suffisso *-ino* per indicare la qualità, che in vece esprime con *-iscu* o *-ignu;* per esempio *caniscu*, *purciscu* (porcino), *vulpiscu*, *bicchignu* (da *bècco*), *citrignu* (cedrino), *lupignu* (da *lupo*), e così via seguitando. Il *marinu* del Meli è una parola dotta, che non occorre nel siciliano ingenuo. In oltre la prostesi di *a* avviene in qualche sostantivo come *aggenti* = gente, *abbìli* = bile, *aruta* = ruta, forse per una sorta di concreazione dell'articolo col sostantivo (*la genti* e poi l' *aggenti* e così via), e in molti verbi, forse per la stessa causa, (*vinni a dumannari* e poi *vinni addumannari* e simili [1])), ma non mai, in nessun caso, negli aggettivi. In fine, se il Boccaccio scrisse *achanino* e non *acanino*, come lessero gli editori succeduti al Mannelli, avrà voluto col *ch* rendere un suono aspirato: ora in siciliano la gutturale sorda latina non è mai resa con l'aspirata, ma tutt'al più con la sonora: *catu-* = *gattu.*

D'altra parte, la parola *achanino* non trova riscontro in alcuno degl'idiomi romanzi che qualche traccia di sè lasciarono nel siciliano, il provenzale, il francese, lo spagnuolo, il portoghese. Si può sospettare che si tratti d'una parola udita male e trascritta peggio dal Boccaccio e da' me-

[1]) Cfr. G. De Gregorio, *Saggio di fonetica siciliana*, Palermo, 1890, p. 132.

nanti del *Decameron*. Cerchiamo dunque s'ella veramente esistesse nel siciliano antico.

Nel *Vocabularium vulgare cum latino* di Nicolò Valla, girgentino, il primo vocabolario in volgare siciliano — *impressum Florentiae anno Domini MCCCCC decimo quarto calen. junii*, come si legge nell'ultima pagina — la nostra parola non è segnata. Ma codesto vocabolario non registra più d'una cinquantina di voci propriamente siciliane.

Assai più ricco è il *Vocabolarium Nebrissense ex latino sermone in siciliensem et hispaniensem denuo traductum adiunctis insuper Lucii Cristophori Scobaris viri eruditissimi reconditissimis additionibus*, dato alle stampe in Venezia, presso Bernardino Benalio l'anno 1519. È diviso in due parti: la prima, il vocabolario latino-siciliano-spagnuolo; la seconda, il siciliano-latino. Nel complesso si rivela un rifacimento del famoso vocabolario latino-spagnuolo di Elio Antonio di Lebrixa; ma l'aggiunta delle parole siciliane corrispondenti è opera dello Scobar, andaluso (*beticu*, com'egli dichiara) e discepolo del Lebrixa, ma canonico di Siracusa, amico di dotti siciliani e dimorato lungo tempo in Sicilia. Nel *Vocabolarium Nebrissense* dello Scobar troviamo finalmente la chiave del piccolo mistero. Appunto nella seconda parte dell'opera, fra le parole siciliane a c. XLIX, è notato:

«Hanino, vide *bellu*. *Pulcher*, *ra*, *um*».

Era dunque ancor viva nel Cinquecento, in Sicilia, una parola *haninu*, la quale veniva press'a poco adoperata come sinonimo di *bellu*, lat. *pulcher*. L' *h* con cui quella parola comincia non altro può essere che il segno dell'aspirata gutturale, come nell'ortografia dell'antico spagnolo e, pur oggi, del dialetto d'Andalusia. L'aspirazione gutturale, certamente ereditata dagli Arabi, non doveva essere ignota all'antico siciliano, se nel Vocabolario dello Scolar troviamo anche *huliari*, provocare, e oggi stesso si dice in qualche luogo *harrusu* per *garrusu*, bardassa; *zàhara* per *zàgara*,

fior d'arancio, e così via. Se non che a canto alle forme con aspirazione, destinate a sparire perchè contrarie alla natura del siciliano, esistevano l'altre affini con la gutturale sorda c con la sonora *c* e *g*: d'onde, oltre i vocaboli su riferiti, anche *cassina* e *gassina*, stuoia, dall'ar. **hasîra**; *cabbasisa*, sorta di bacca, da **habb' hazîz**; *cacicia*, sorta d'erba, da **hascisc**; *camaru*, asino, da **hemâr**, e simili [2]).

Anche il *Vocabolario siciliano etimologico* dell'abate Michele Pasqualino, pubblicato a Palermo nel 1785-1795, reca *haninu*, ma con la stessa interpretazione dello Scobar e riportandolo manifestamente dal Vocabolario di quello [3]).

È dunque accertato che la parola *haninu* e *caninu* esistette nel siciliano antico, al tempo del Boccaccio e almeno fino al secolo XVI, col significato di *bello* o qualcosa di simile. Il Boccaccio deve averla udita pronunziare da bocca siciliana, e con l'aspirazione, la quale, prolungando la prima sillaba, fece sonar la parola come un *aaninu* (cfr. *zàara* e *zagara* dall'ar. **zahra**, fiore [4]), che un Toscano, fedele alle leggi della sua fonetica, naturalmente trascrisse *achanino*. Ed è appunto la parola adoperata dal Boccaccio.

Donde viene *haninu* o *caninu* e, corrottamente, *achanino*?

Non certo da alcuna radice latina, quando s'escluda, e l'abbiamo esclusa, quella di *cane*. Nè anco da radice romanza, mentre nessuna lingua romanza ha una parola vicina alla nostra. Al greco non è da pensare. Non resta dun-

[2]) Cfr. De Gregorio, *Contributi al Lessico etimologico romanzo*, negli *Studi glottologici italiani*, Torino, 1920, pp. 166-176.

[3]) Nel *Supplemento* di 3000 vocaboli che il Traina aggiunse al suo Vocabolario egli registra la parola *ganinanza*, carezza, ch'è derivata sicuramente da *caninu* col suffiso *-anza*, comunissimo nel siciliano (cfr. *alligranza*, *amurusanza* ecc.). La parola sarebbe ancor viva nelle campagne della Sicilia orientale.

[4]) Cfr. C. A. Nallino, *L'arabo parlato in Egitto*, Milano, 1900, 2ª edizione.

que che l'arabo, la sola lingua non romanza che abbia lasciato tracce notevoli nel volgar siciliano.

Infatti il *Vocabolario aravigo en letra castellana* di Pedro de Alcala (Granada, 1505) registra **hanīn** « suave cosa al sentido; dulce y suave »: E il Dozy, nel *Supplément aux dictionnaires arabes:* **hanīn,** pl. **hinān** « doux, suave ». In altri dizionarii **hanīn** è notato anche come sostantivo: nel *Dictionnaire arabe-français* del Kazimirski: « affection vive et tendre, grande tendresse qu'on éprouve pour quelqu'un »; nel *Lexicon arabico-latinum* del Freytagh: « affectio amoris »; il Belot nel suo *Vocabulaire arabe-français* spiega: « gémissement de tendresse ». Siamo sempre nella regione delle invocazioni amorose: quello a punto che occorre per dar un senso plausibile al passo del Boccaccio; ma l'unione della parola a « Toscano » nella novella, e l'interpretazione dello Scobar nel Vocabolario, ci persuadono ad affermare che, nell'antico siciliano, *haninu* fu adoperato come aggettivo, senza escluder del tutto che potesse anche esser preso quale un'interiezione amorosa, nè aggettivo nè sostantivo, come sarebbero, nel linguaggio amoroso de' nostri giorni: *amore! dolcezza!* e simili.

Forse l'interpretazione dello Scobar, *bellu* e poi *pulcher*, è troppo secca e esteriore. La parola, a giudicarne dal significato etimologico e dal luogo stesso in cui la vediamo adoperata, doveva avere un'intensità di tenerezza e di passione quale ha *beddu* pur oggi nel linguaggio amoroso di Sicilia: non *bello* soltanto, ma *caro*, *dolce*, *amato* e così via. Resta inteso, che la Jancofiore non si sognò mai di dar del cane a Salabaetto; che non era poi l'artifizio più destro per ispillargli denaro in cambio di baci.

1927.

GLI AMORI DEL PETRARCA

I.

Che nel frammentario poema, dove il Petrarca intese di rappresentare liricamente la storia d'un'anima del tempo suo, occorrano versi d'amore non originariamente composti per madonna Laura, fu sospettato più volte da commentatori antichi e moderni; ma dimostrato, o tentato di dimostrare, con argomentazione ordinata e serrata, non fu se non in questi ultimi anni. Poichè la sincera biografia del Poeta ebbe rivelato alcuni suoi peccadigli di carne; poichè si scoperse che certe composizioni d'amore cupido e dispregiato recavan, di mano dell'autore, una data posteriore a quella della morte di Laura; poichè qualche canto, tardi sbandito dalla raccolta, pareva tradire vaneggiamenti estranei alla persona di Laura; poichè, infine, la consuetudine letteraria della generazione la quale avea preceduto il Petrarca e onde il Petrarca moveva, era stata quella d'esaltare sopra ogni cosa la « donna della mente » senza per altro rinunziare del tutto alle donne più agevoli che capitavan per via; a qualcuno non parve irragionevole la congettura che in quelle rime, dove i commentatori perdettero la bussola, potesse veramente trattarsi d'amori clandestini, i quali il Poeta, rimaneggiando e sparpagliando, avesse destramente tentato di far passare sotto il simbolo così frequente e così trasparente del lauro e dell'aura.

A tale dimostrazione era stato fatto buon viso dagli studiosi d'Italia e d'oltr'alpe; e in una storia recente, la meglio informata del nostro Trecento, uno studioso che non difetta nè d'ingegno, nè di circospezione, il prof. Guglielmo Volpi, l'aveva accolta in tutto e per tutto [1]). Se non che, un altro studioso del Petrarca, il prof. Enrico Sicardi, s'è ora levato a ribattere, con giovanile baldanza, la nuova opinione; e ha scritto un libro [2]).

Nulla è più necessario alla risoluzione di certi problemi di storia della letteratura, che la disputa ampia e spregiudicata; a patto, per altro, che ciascuno de' collocutori vi porti piena notizia del soggetto, liberale sincerità d'investigazione, molta equanimità di giudizio. Chi s'è fitto in mente di dimostrare una proposizione più per far prova d'ingegno che per discoprire la verità, e a tal fine trascura certe attestazioni, fa violenza a certe altre, qua esagera un poco, là un poco sminuisce, può anche talvolta porre nell'imbarazzo il proprio avversario, ma nuoce, più che non giovi, all'interesse della scienza.

Il Sicardi s'è accorto bene che l'inclinazione soverchia a' piaceri sensuali e la poca sincerità del Petrarca consentivano, se dimostrate, quell' interpretazione delle *Poesie volgari* ch'è stata data in questi anni; e però egli s'arrapina per dimostrare che il nostro grande poeta fu « uomo assai morigerato, e *abborrente in ispecie, quant'altri mai, dai piaceri del senso* »; fu « di tutti i nostri scrittori, forse il più sincero che sia mai stato » (pag. 225).

Più d'uno, leggendo queste parole, trasecola. Morige-

[1]) G. Volpi, *Il Trecento*. Milano, Vallardi, 1898, pag. 69 e segg.

[2]) *Gli amori estravaganti e molteplici di Francesco Petrarca e l'Amore unico per madonna Laura de Sade*, Milano, Hoepli, 1900. In questo libro si trovan ripresi anche gli argomenti addotti su lo stesso proposito da H. Cochin, *La Chronol. du Canz. de P.* 1898, e da L. Mascetta, *Gli Amori del Petrarca*, 1896. Sul libro del Cochin cfr. la mia recensione nel *Giorn. stor. d. Lett. ital.*, XXXII, pag. 410 e sgg.

rato il Petrarca che amò la moglie d'un altro con intendimenti non sempre platonici e cavallereschi, ed ebbe da una o due altre donne, lui tonsurato e canonico, due figli naturali? Il Petrarca più sincero di Dante, del Boccaccio, dell'Ariosto, del Parini, dell'Alfieri, del Leopardi? Ma mozziamola lì; e veniamo alle prove.

Di prove, purtroppo, il Sicardi è un po' meno prodigo che d'affermazioni. Ei non produce alcuna attestazione positiva su quelle due straordinarie qualità del Poeta; e, ch'è peggio, molte indicazioni contrarie ignora o trascura, alcune manifestamente fraintende. Cominciamo dalla sensualità.

Il Petrarca stesso dichiara nell'*Ep. ad Posteros:* «Libidinum me prorsus expertem dicere posse optarem quidem; sed, si dicam, mentiar: hoc secure dixerim, me, quamquam fervore aetatis et complexionis ad id raptum, vilitatem illam tamen semper animo execratum». Dunque: ei sentiva che la sua complessione era molto amorosa; diceva d'aver provato libidini, segnatamente nell'età giovine. Le detestava col cuore [*animo*]; ma è sottinteso, che, col corpo, se ne giovava. E il Sicardi annota non esser possibile ch'egli «vi si ingolfasse» nè pur da giovine, mentre dice «di aver esecrato *sempre* — e per ciò anche negli anni più fervidi — vilitatem illam.» (pag. 131). E perchè il Sicardi lascia nella penna quell'*animo*, stravolgendo in tal modo il senso di tutta la proposizione? E che cosa prova ciò che aggiunge il Sicardi dell'invidiabile sanità del Poeta? Il Goethe visse sanissimo fino a circa ottantatrè anni, e fu quell'indefaticato amatore che tutti sanno.

Nel *Secretum* II, sant'Agostino chiede al Poeta: «— Quantis luxuriae flammis incenderis?» E Francesco risponde: «— Tantis equidem interdum, ut graviter doleam, quod non insensibilis natus sum; immobile saxum aliquod esse maluerim, quam tam multis corporis mei motibus turbari». E più oltre racconta d'esser caduto di nuovo nell'antiche

miserie [*in antiquas miserias relapsus*], e prevede che vi ricadrà [*at quotiens postea inter eosdem scopulos naufragium passus sum, quotiensque, si destituor, passurus, intelligis*]. Dunque: assai fiamme di lussuria, assai moti sensuali, parecchie ricadute, poca speranza di star saldo per l'avvenire. Queste parole il Sicardi vuol riferite soltanto ai '43, l'anno in cui fu composto il *Secretum*, « ammettendo per vero che nel '43 egli avesse avuto e continuasse ad avere pratica carnale con una qualche donna vivente in casa sua » (pag. 135). Nel '43 soltanto? E le *antiquas miserias?* e il *quotiens passus?* E il *quotiensque passurus?*

Del rimanente, per il lasso di tempo che corre dal '37 al '43 abbiamo la prova materiale degli ardori del Poeta, due figliuoli naturali, Giovanni e Francesca. Il Sicardi chiama « modestissimo » (pag. 139) questo fatto, e avverte: « Or se tutti coloro che hanno avuto dei figli dovessero ritenersi *sensuali*, quanti sarebbero per avventura in questo mondo i non sensuali? » (pag. 272, nota 144). Ma i due figliuoli del Petrarca eran bastardi; il Petrarca, se bene non celebrava messa, era un ecclesiastico, un tonsurato, un canonico, e non potea prender moglie: « Uxorem nempe vita nostra non recipit », scriveva al vescovo Colonna (*Famil.* V, 14). Che direbbe oggi il Sicardi anche soltanto d'un seminarista, il quale avesse due figliuoli illegittimi?

Laura fu donna maritata, come tiene anche il Sicardi. Ebbene, risulta dalle *Poesie volgari* [sest. *A qualunque*]:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
E non ci vedess'altri che le stelle,
Sol una notte; e mai non fosse l'alba,

e [sest. *Non ha tanti*]:

.... questa ch'anzi vespro a me fa sera
Con essa e con Amor in quella piaggia
Sola venisse a stars'ivi una notte:

risulta dal *Secretum* III, dove sant'Agostino costringe Francesco a confessare il suo sentimento riposto: « turpe igitur aliquid interdum voluisti », che il Petrarca s'era ingegnato d'indurre pur Laura, maritata e madre di più figliuoli, a entrare in dimestichezza carnale con lui. Su questo punto non s'indugia il Sicardi; ma pare a me che per un uomo di chiesa e « abborrente in ispecie, quant'altri mai, dai piaceri del senso », la cosa non andasse passata sotto silenzio.

E andiamo avanti. Nel giugno del 1348 messer Francesco scrive al fratello Gherardo: « consortium feminae, sine quo interdum aestimaveram non posse vivere, morte nunc gravius pertimesco » (*Famil.* X, 5); che vuol dire: « il consorzio della femmina, senza il quale una volta credevo di non poter vivere, ora temo più della morte ». Dunque una volta, pochi o molti mesi avanti il 1348, il Poeta non credeva di poter vivere senza la compagnia della femmina; e troppo liberamente traduce il Sicardi: « dalla quale egli *si astiene da un pezzo* e di cui *solo* qualche volta stimò non poter *fare a meno* » (pag. 135). *Da un pezzo* non è nel testo; *solo* non è nel testo; e *non poter fare a meno* attenua troppo il furore del *non poter vivere*. La psicologia consiste nelle gradazioni. E « feminae » dev'esser lì detto collettivamente per « donne »: il Petrarca scrivea dall'Italia, e non poteva menar vanto al fratello di rifuggire dalla compagnia della donna francese, che l'avea reso padre, e che allora doveva trovarsi le centinaia di leghe lontana da lui.

In un'altra lettera scrive il Petrarca (*Famil.* IX, 3): « Importune fores obsidet amica: et saepius pulsa revertitur, atque insidiis pernox latet: iures caelibem te agere vitam velle; praelatam sibi alteram credet, ut cui et incognitus caelibatus, et persuasum sit te vita simul et feminae consortio cariturum ». Ma, pur quale ce la descrive il Poeta, codesta *amica* che picchia e ripicchia alla porta di lui, e gli si nasconde in casa la notte, e teme ch'ei la tradisca per un'altra, non può essere la prima venuta: ella deve

aver de' diritti sul cuore dell'uomo a cui dimostra con tanta veemenza la sua passione e la sua gelosia; ella non è mossa soltanto, come afferma il Sicardi, dalla « speranza di fare una buona cena », e conosce assai da vicino il Poeta se non crede a' suoi giuramenti di celibato e si mostra persuasa ch'ei non può distaccarsi dalla femmina se non dopo morto.

Nella *Ep. ad Posteros* avea protestato il Petrarca che, accostandosi all'anno quarantesimo, egli aveva abbandonato non solo « factum illud obscoenum », ma anche la memoria di quello. *Credat Iudaeus*, dissi io una volta; e sapevo ciò che dicevo. Il Sicardi, si capisce, giura su la parola del Poeta: dopo i quarant'anni, dunque dopo il 1344, egli si mantenne casto come Giuseppe ebreo. O che significa dunque il seguente luogo d'una lettera (*Sen.* VIII, 1), nella quale il Petrarca, dopo aver ragionato de' « iuvenilibus probris » della sua vita, soggiunge: « Jam multis annis, sed perfectius post Jubilaeum, a quo septimus decimus annus hic est (quello del 1350), sic me adhuc viridem pestis illa deseruit, ut incomparabiliter magis odio mihi sit, quam fuerit voluptati ». Qui egli racconta che da quella peste del commercio venereo s'era disbrigato già da molti anni, ma *più perfettamente* [« perfectius »] dopo il Giubileo del 1350. Oh! oh! ma dunque fino a quell'anno la sua castità non era stata *perfetta;* qualche scappata ei l'aveva pur fatta: o come va dunque l'affermazione della *Ep. ad Posteros*, che prima de' quarant'anni (nel 1350 ei ne contava quarantasei) avesse dimenticato nonchè il fatto osceno, perfin la memoria di quello? Ma qui osserva il Sicardi che, nello scrivere quella lettera, il Petrarca era spinto dalla naturale disposizione dell'animo « ad esagerare le sue colpe » (pag. 271, nota 134). Veramente a me parve sempre che il Petrarca, in qualunque disposizion d'animo, si fosse più tosto industriato d'attenuarle: in ogni modo, che ha che vedere il sentimento col fatto? Se

dopo il '44 messer Francesco non avea più veramente assaggiato femmine, quale «disposizione d'animo» gli poteva far dire che ne aveva assaggiate fino al '50? E verisimilmente anche dopo. C'è una lettera del Petrarca a Francesco Nelli con la data «Mediol. XVI Kal. Octobr.», la *Famil.* XVI, 14: [il Petrarca conobbe il Nelli solo nel 1350; soggiornò la prima volta in Milano nel 1353. Quella lettera non può essere dunque anteriore a quest'anno]. E il Petrarca confessa: «Fateor enim, solitudo, otium, libertas, nonnisi perfectae virtutis consumatique animi, bona sunt: *unde me multum abesse sentio et lugeo.* Profecto autem animo passionibus obsesso, nil otio peius, nil solitaria libertate damnosius. Tunc obscoeni subeunt cogitatus, subit insidiosa luxuries, blandum malum, et familiaris ociosarum mentium pestis amor, *quibus ego me laqueis absolutum rebar, sed forte fallebar*». Si sentiva lontano dalla virtù e ne piangeva; s'era creduto disciolto da' lacci dell'amore e della lussuria, e s'accorgea del contrario. Questo luogo rimase sconosciuto al Sicardi. Infine nel Quinto Curzio del Petrarca, a c. 79, ov'è detto che crudeltà e lussuria s'accompagnano spesso, occorre un'annotazione del Poeta che, rivolto a sè stesso, sospira: «*Audi, o tu!* [3]). Chi sa ch'ei non pensasse, con amaro rimorso, alla madre de' suoi figliuoli e al suo figliuolo Giovanni! Questo luogo rimase sconosciuto al Sicardi.

Risulta dunque da documenti inoppugnabili: che il Petrarca ebbe *temperamento sensuale;* che, uomo di chiesa, fu padre di due figliuoli illegittimi; che, fervente cattolico, richiese d'adulterio la sposa altrui, la quale era pur madre; che visse più o meno a lungo con concubine; che, in un certo periodo della sua vita, senza il consorzio della donna gli pareva *di non poter vivere;* che fu arso *da molte fiamme di lussuria;* che perseverò in quella vita peccaminosa, se

[3]) Appr. P. De Nolhac, *Pétr. et l'Humanisme*, pag. 292.

bene a grado a grado tentasse di ritrarsene, non soltanto fino al 1344, ma fino al 1350 e oltre il 1353, quando avea cinquant'anni; che la lussuria l'aveva reso persino crudele. Questi i fatti: il giudizio, si sa, è individuale. A me un tal uomo, specialmente se considero quanto ebbe a lottare contro sè stesso per non far di peggio, sembrò inclinato a' peccati d'amore; il Sicardi lo tiene «abborrente, in ispecie, quant'altri mai, dai piaceri del senso». Opinioni!

II

E passiamo alla sincerità del Petrarca.

Contro la quale, a dir vero, le prove son tali e tante, ch'io mi dovrò contentare di riferirne solo qualcuna, per non ripetere cose trite e ritrite, dette e ridette, fino alla sazietà. Le «contraddizioni» del Petrarca sono un luogo comune della critica contemporanea.

Che stima facesse della sincerità del Poeta il suo primo protettore ed amico, Giacomo Colonna, si rileva da una lettera dove il Petrarca tenta di scagionarsi dall'accusa «d'ingannare il mondo in così giovine età con un artifizio ch'è al tempo stesso l'effetto della pratica e della natura» (*Famil.* II, 9). E il vescovo di Lombez non avea tutti i torti.

Il Petrarca stesso confessa nell'*Ep. ad Posteros* d'aver mentito a' superiori la cagione del suo viaggio in Francia e in Germania [«et licet aliae causae *fingerentur* ut profectionem meam meis maioribus approbarem, vera tamen causa erat multa videndi ardor ac studium»]. Per ottenere la laurea, scrive a fra Dionisio di Borgo S. Sepolcro, il quale dimorava presso la corte di re Roberto, che se il re l'inviterà, bene: se no, *fingerà* d'aver frainteso il senso del regale messaggio, e lo torcerà a significare che il re l'abbia invitato [«Alioquin *fingam* nescio quid audisse, vel epistolae suae sensum... quasi dubitans, in eam potissimum

partem traham ut vocatus videar» (*Famil.* IV, 2). Persino al proprio figliuolo egli dissimula il sacro legame che ha seco: « et inaestimabilis illa dissimilitudo naturae (quae *si suspicio hominum vera esset*, persimilis esse debuerat)» (*Famil.* XXII). *Se fosse vero il sospetto degli uomini:* ecco in qual guisa il Petrarca testimoniava a Giovanni d'essergli padre! Al Boccaccio protesta, nella famosa lettera del '59, di non aver mai letto gli scritti di Dante; e ogni giorno che passa si scopre quanto egli debba al poeta della *Vita Nuova* e della *Comedia.* Afferma nell'*Ep. ad Posteros* di aver abbandonato l'uso e la memoria della libidine avanti i quarant'anni; e noi lo cogliamo sul fatto a quarantasei e a cinquanta. Nel 1349 scrive di vergognarsi e pentirsi delle sue poesie volgari (*Famil.* VIII, 3) e dentro l'anno concepisce l'ordinamento definitivo di quelle rime; altre ne ripulisce e altre ne detta, e sèguita a inviarne agli amici, in trascrizioni eleganti, fino alla fine della sua vita. Giura, nell'*Ep. ad Posteros*, che il suo amore per Laura fu « honesto », e a Sant'Agostino confessa ch'ei volle qualcosa di turpe; scrive a Laura le due sestine in cui le chiede di rimanersi una notte con lui, il sonetto in cui le dimanda ciò che a Pigmalione diede la statua (son. LVIII); e nel son. *Donna che lieta* ha il coraggio di verseggiare:

> E senti che vèr te *il mio core in terra*
> *Tal fu, qual ora è in cielo, e mai non volsi*
> *Altro da te che 'l sol de li occhi tuoi,*

per illuminarsi, si direbbe, le notti d'Avignone. Scrive composizioni in lode di Laura viva, quando ella era morta e sepolta da un pezzo. Non dice mai verbo, in tutti i suoi scritti, nè de' suoi figliuoli, nè della lor madre; e solo per testimonianze estravaganti s'è riuscito a sapere che n'ebbe almen due, Giovanni e Francesca: or in certi casi, è difetto di sincerità anche il silenzio. Si dichiara amico della

mediocrità in fatto di bene stare (*Famil.* III, 14), loda coloro che dispregiano le ricchezze (ibid. XVII, 8); ma non può vivere senza servi e cavalli [« sine equis ac famulis » *Famil.* XIX, 16], e si dà quasi per povero, mentre tutti lo sapevano ricco [*Famil.* XIX, 17; XX, 8], e infatti potea mantenere più servi, due o tre cavalli, e fino a sei segretari; e viaggiava con tutti i comodi, e possedea ville, e avea raccolta una delle più cospicue librerie del suo tempo. Altro che « lo pane altrui » di Dante Alighieri! E mi pare che tutto ciò basti a far dubitare della sincerità del « più sincero » fra tutti i nostri scrittori, anche quand'ei parla in versi, dove po' poi non dovea darsi pensiero se non della pienezza estetica dell'opera sua.

III

Ammessa la castità e la sincerità del Petrarca, il Sicardi si volge con più animosa fiducia a dimostrare che nella raccolta italiana di lui non occorron tracce d'altri amori che quello per Laura. E sovente, troppo sovente, cita de' luoghi del Poeta, ove questi protesta di non aver amato e di non poter amare altra donna che Laura; di non aver cantato e di non voler cantare fuorchè quel suo amore « unico e onesto ». Ora il Sicardi dovea rammentare che, quando fu manifestato il sospetto di rime originariamente non composte per Laura, fu pure soggiunto che il Poeta « volle dare al suo romanzo lirico unità d'azione radunando e coordinando tutte le variazioni del suo sentimento sotto il nome e la persona di Laura »; [4]) volle dare a intendere che Laura fosse stata la sola donna conosciuta ed amata da lui. Naturale, dunque, che il poema abbondi di tali proteste: la nostra tèsi medesima le presuppone e le vuole;

[4]) Cfr. Cesareo, *Su le « Poesie volgari » del P.* Rocca S. Casciano, 1898, pag. 249.

ma appunto per questo può sembrare un po' ingenuo il citarle contr'essa.

Di molti ragionamenti fa il Sicardi per provare, contro l'interpretazione di alcuni antichi e del Mestica, che i due primi sonetti dopo quello proemiale, si riferiscono entrambi alla stessa situazione, il primo incontro con Laura. Or io non credo che la nuova argomentazione sia sempre giusta (benchè tenga io pure, per altri motivi, che i due sonetti si riferiscano a Laura); e so bene come vanno a finire in Italia le interpretazioni de' luoghi un po' oscuri de' nostri autori: in accademia. Chi tira di qua, chi tira di là; e la questione si trova sempre allo stesso punto. Io credo, per altro, che a passioni anteriori all'amore per Laura si riferiscano i versi del son. II:

> Per fare una leggiadra sua vendetta,
> E punire in un dì ben mille offese,
> Celatamente Amor l'arco *riprese;*

e quelli della canz. I:

> I' dico che *dal dì che 'l primo assalto*
> *Mi diede Amor, molt'anni eran passati,*

quando il Poeta fu preso di Laura. E intendo: le *mille offese* che Amore volea punire, riferirsi per l'appunto ai godimenti sensuali, in cui l'amore non entrava per nulla [*Infin allor percossa di suo strale Non essermi passata oltra la gonna*]; il *primo assalto* esser codesto, dato al senso, in opposizione al secondo, dato al sentimento, all'intelletto, all'anima del Poeta. Il Sicardi invece m'ammonisce che con quelle due espressioni il Poeta soltanto «risale, nella sua memoria, al giorno in cui egli si riconobbe capace di amare»; e se non ci fosse altro, io, benchè non abbia tanta penetrazione da gustare tutta l'eleganza di codesta esposizione, tacerei, lasciando a ciascuno di scegliere fra le due. Il guaio è che in altri luoghi il Sicardi, non pago d'intendere a modo suo, ne travisa la chiara si-

gnificazione; d'altri luoghi, ove due interpretazioni non sono possibili, egli tace affatto. E qui vediamo di metter le carte in tavola.

Innanzi tutto, bisogna tener bene a mente che, secondo la coscienza devota del Petrarca, i peccati di lussuria eran senza paragone men gravi di quell'amore unico e disperato per la moglie d'un altro. Infatti quando s. Agostino rinfaccia a messer Francesco nel secondo dialogo del *Secretum* i peccati di libidine, si contenta di dirgli: «ab agnitione Deitatis nil magis quam appetitus carnales et inflammatam obstare (l. *abstare*) libidinem»; ma quando nel terzo combatte l'amore di Laura, soggiunge: «nihil est quod aeque oblivionem Dei contemptumve pariat, quam amor rerum temporalium, iste praecipue, quem proprio quodam nomine amorem... vocant». La voluttà, dunque, allontana soltanto dalla cognizione di Dio; l'amore (e Agostino sapeva bene che amore fosse quel del Poeta) genera la dimenticanza e il disprezzo verso Dio. Chi per troppa lussuria è ancor lontano dalla cognizione di Dio, può pur seguitare ad amarlo e temerlo: la castità, dice s. Agostino, è un dono che bisogna chiedere a lui, «continens quidem nisi cui Deus dedit esse non potest»; ma chi ama una donna con tutta l'anima sua, prepone la creatura al Creatore, ed è nemico di Dio.

Ciò posto, veniamo alla giovinezza del Poeta, quale è narrata nel *Secretum*. Sant'Agostino chiede al Poeta s'egli rammenti, quanto, negli anni puerili, era in lui il timor di Dio, quanto il pensiero della morte, quanto l'affetto della religione, quanto l'amore dell'onestà. Se ne rammenta il Poeta, e si duole che, crescendo gli anni, decrescessero quelle virtù. — E quando vide Laura, se ne rammenta? Raccosti i tempi. — E messer Francesco: «Profecto et illius occursus et exprobratio mea unum in tempus insiderunt». Dunque la conobbe quand'era sul bivio del bene e del male; e prese la via del male. Ma perchè

dunque la celebre donna non lo guidò invece su quella del bene? — Fece quanto potè, a detta del Poeta: non si commosse alle sue preghiere, sostenne contro ogni blandizia il femminile decoro, e quando vide il suo amico su l'orlo del precipizio, più tosto che tenergli dietro, gli voltò le spalle.

E fermiamoci qui. Quale fu dunque quell' *exprobratio* che venne a un tempo con l'amore per Laura? Manifestamente il gusto dell'adulterio, onde Laura cercò rimoverlo, facendo prova continua della propria virtù; il gusto dell'adulterio che oscurava nel cuore del giovine il timor di Dio, il pensiero della morte, l'aspetto della religione, l'amore dell'onestà.

Se non che, si badi: sant'Agostino ricorda quelle virtù così intere del Poeta quand'egli era fanciullo [« *puerilium annorum* »], e il Poeta risponde che le virtù diminuirono col crescer degli anni [« crescentibus annis decrevisse virtutes »]. Certo, egli infilò risolutamente la strada dell'infamia quando conobbe Laura; ma, pur avanti quel giorno, non era già un santo: dalla puerizia alla giovinezza gli anni eran cresciuti, e le virtù non eran più quelle. In fatti ei rappresenta l'animo suo di quel tempo non già fermo e diritto, ma « haesitantem trepidumque ». Che cos'era dunque accaduto dopo la puerizia?

In un luogo anteriore dello stesso dialogo, quando il collocutore di sant'Agostino finge di non intendere perchè quel suo amore di Laura sia così riprovevole, egli procura di dimostrare tutto il bene che n'ha ricavato. « Ella distornò il mio animo giovenile da ogni turpitudine e col raffio, come dicono, ne lo ritrasse, e lo costrinse a guardare in alto: giacchè l'amore trasforma i costumi (nulla è più certo) in quelli della persona diletta ». E sant'Agostino di rimando: « Ch'ella t'abbia stornato da ogni turpitudine, ti vanti a vuoto. Ti stornò forse da molte miserie, ma ti cacciò in altre peggiori. Non t'impedì di batter

la via oscena di più sozzure [« variis sordibus obscoenam »] se non per trascinarti nel precipizio; e mentre sanava le ulceri più minute, t'impresse una ferita alla gola. S'ha da dire che t'ha liberato più tosto che ucciso costei, la vantata tua guida, quando, traendoti fuori da molte impudicizie [« obscoenis »], ti precipitò in uno splendido baratro? ». Più chiaro non potrebb'essere. La contrapposizione fra la *via oscena di più sozzure* e il *precipizio*, fra le *ulceri più minute* e la *ferita alla gola*, fra *le molte impudicizie* e lo *splendido baratro* rivela che se il precipizio, la ferita ed il baratro fu l'amore per Laura, le sozzure, le ulceri e le impudicizie furon le *turpitudini* su mentovate, onde gloriava il Poeta che Laura l'avesse, persin col raffio (bisognava che vi fosse impegolato per bene!), ritratto; sono, in somma, i tumulti sensuali della prima giovinezza, da' quali ei dicea di salvarsi nell'amore di Laura, fingendo d'ignorare quanto questo spiacesse a Dio più di quelli.

Ma qui oppone il Sicardi che *turpitudini*, *sozzure*, *impudiçizie* non vuol mica dire godimenti sensuali; e cita in contrario un altro passo del *Secretum*, ch'io, s'egli permette, traduco alla lettera, per intenderci meglio. « Dunque non è già da far le meraviglie — esclama il Petrarca — se questa così celebre fama [di Laura] m'accrebbe il desiderio d'una fama più chiara, e mi lenì le fatiche durissime ond'io conseguissi il mio desiderio. Che altro io bramavo nell'adolescenza se non di piacere a lei sola, che sola a me era piaciuta; e perchè ciò m'avvenisse, tu sai a quante cure e fatiche, dispregiati gli allettamenti di mille voluttà, io mi sia assoggettato innanzi tempo ». E qui attacca il Sicardi: « Ecco, dunque, quali furono, sin d'allora, le sue aspirazioni, quali le « turpitudines », le « voluptates », le « libidines », da cui l'amor di Laura lo ritrasse, spingendolo, giovanissimo, a opere nobili e degne del suo alto intelletto » (pag. 94). Ma quali? Gli *alletta-*

menti di mille voluttà? Ebbene: sono nè più nè meno che le giovanili scappate di prima e di sempre; nè vedo che da questo luogo si ricavi altro che faccia al proposito per l'innocenza battesimale del nostro poeta.

Lascio stare i versi dove egli afferma che, per amore di Laura, divenne nemico d'ogni viltà (era un pensiero consuetudinario, fra l'altro, di tutta la poesia d'amore provenzale, siciliana, toscana); avverto, di passata, che qui (pag. 96) e altrove, il Sicardi maltratta arbitrariamente e senza ragione la punteggiatura del testo di mano (si badi) del Petrarca medesimo; e vengo alla lettera dove il Poeta richiama, col fratello Gherardo, la loro giovanile spensieratezza. Si tenevano del vacuo nitore di squisitissima veste, temevan del vento che gli scompigliasse le chiome ben architettate, scrivevan de' versi; erano, in somma, due bellimbusti. Ma il Sicardi non vuole che si dica ciò; e trova anche una scusa a quella cura eccessiva della persona. Per piacere alle donne? Ohibò! «*Evidentemente* (*evidentemente*, capite?) perchè fosse loro più facile la carriera degli uffici e degli onori» (pag. 85). Ma c'è un documento in cui s'intravede il Petrarca, anche un po' meno giovine, in compagnia di signore: ei non si compiace soltanto di gradir loro, ma non isdegna nè pure di sollazzarle con qualche rimata capestreria. «Et ego ipse Stupeum [il Petrarca] rogavi, dicere aliquid inter egregias dominas existentem, e cuius ore loquendo tanta suavitas procedebat, quod in mensis seu in cena derelinquebat omnes attentos ad ipsam solam facundiam; aliquando iocose recitabat inter dominas rythma vulgaria, quae mirabiliter erant audita et per ipsum composita». [5]) Ma forse avrà fatto anche questo per ottenere un impiego!

[5]) Così Donato degli Albanzani appr. A. Hortis, *Scritti inediti di F. P.* pag. 232. Cfr. canz. *Quell'antiquo*:

Sì l'avea sotto l'ali mie condutto
ch'a donne e cavalier piacea il suo dire.

In quella medesima lettera al fratello, narra il Poeta di aver composto de' versi per cantare con plauso [« plausibiliter »] di quell'amore « che la verecondia imponeva almen di celare, se non s'aveva la forza di spegnerlo ». A me parve che qui si parlasse, come dà il testo, d'amore in genere; il Sicardi vuol che si tratti dell'amore di Laura. Ma dov'è detto? E, se si trattasse dell'amore di Laura soltanto, come potrebbe il Petrarca affermare più avanti d'averne alquanto gustata la soavità [« suavitatem attingere summotenus »], quand'egli dall'amore di quella donna non ebbe mai nulla? E ancòra il Poeta si rammarica di quelle ch'egli e il fratello componevano allora « cantiunculae inanes falsis et obscoenis muliercularum laudibus refertae ». Qui mi pareva che il Poeta alludesse a donnàccole le quali gli avessero ispirato de' versi. Ma no, dice il Sicardi: le donnàccole non son altre che Laura e la « bella donna » di Gherardo. Può essere: soltanto non traduca liberamente: « sciocchi versiciattoli pieni di lodi iperboliche e oscene, miranti a un fine turpe ». Il testo dice: « canzoncine oziose ripiene *di lodi false ed oscene di donnàccole* ». Sicchè, Laura fu una donnàccola; le lodi di lei, la bellezza, l'onestà, la cortesia, la virtù, furon menzogne. « Donnàccola », dice il Sicardi, in contrapposizione di Maria Vergine (pag. 100). O dove ha egli trovato Maria Vergine, di cui in tutta la lettera non è parola? E se anche fosse, come e perchè divenivan menzogne d'un tratto le virtù di Laura? E sapendo false le lodi di lei, con che cuore avrebbe potuto egli scrivere, dopo quel giorno, tutto quello che scrisse di Laura viva e di Laura morta? In somma, per il Sicardi, i due fratelli eran due adolescenti virginei i quali stavan paghi soltanto a sospirare per la donna della lor mente. Peccato che pur di Gherardo giovine il Petrarca stesso dia altrove tutt'altra definizione: « adolescente vago et lubrico » (*Famil.* XVI, 9), che il Fracassetti traduce: « giovane vagabondo e libertino ».

E tale, via, fu anche messer Francesco. Il quale, del rimanente, accenna senz'ambagi a que' suoi peccati di gioventù in due luoghi importanti, de' quali non tenne conto il Sicardi. La canzone *A la dolce ombra* comincia con questi versi:

A la dolce ombra de le belle frondi
Corsi, fuggendo un *dispietato lume*
Che 'nfin qua giú m'ardea dal terzo cielo.

Il terzo cielo, come ognun sa, è quello di Venere che raggia, come dice Dante, « il folle amore »: dunque il Petrarca v'intende che si rifugiò nell'amore di Laura, per isfuggire alle concupiscenze carnali ond'egli era arso.

Nel *Trionfo d'Amore* il Poeta vede in sogno Amore trionfante; si mette oltre curioso [I, 31], e rintoppa un amico, il quale, fra l'altro, gli dice [I, 52]:

« ... Gran tempo è ch'io pensava
Vederti qui fra noi; che *da' prim'anni*
Tal presagio di te tua vista dava ».

« E' fu ben ver; ma *gli amorosi affanni*
Mi spaventàr, sì ch'io lasciai l'impresa:
Ma squarciati ne porto il petto e i panni ».

Così diss'io; ed ei, quand'ebbe intesa
La mia risposta, sorridendo disse:
« Oh, figliuol mio, qual per te fiamma è accesa! »

Io non l'intesi allor; ma or sì fisse
Sue parole mi trovo ne la testa,
Che mai più saldo in marmo non si scrisse.

Qui l'amico principia a fargli l'enumerazione degli amanti più illustri, e séguita per tutto il secondo canto [*Stanco già di mirar*] e nel terzo [*Era sì pieno*]. A un certo punto, mentr'egli si tace, ripiglia il Poeta per conto suo:

Così parlava; ed io, come chi teme
Futuro male e trema anzi la tomba,
Sentendo già dov'altri ancor nol preme,

Avea color d'uom tratto d'una tomba;
Quand'una giovinetta ebbi da lato
Pura assai più che candida colomba.

Ella mi prese; ed io, ch'avrei giurato
Difendermi da uom coperto d'arme,
Con parole e con cenni fui legato.

La colomba, s'intende, era Laura; e allora finalmente l'amico, che ricordava la propria predizione della « fiamma », gli si fa più presso e gli dice con un riso:

« Omai ti lece
Per te stesso parlar con chi ti piace,
Chè tutti siam macchiati d'una pece ».

Dunque, mentre il Poeta non ha pur visto Laura ed ella è soltanto *futuro male*, un amico può dirgli com'esso il Poeta désse presagio d'esser proclive all'amore, e il Poeta può rispondere che in fatti avea già provato gli *amorosi affanni* e n'avea riportati grandi laceramenti; sicché, per paura, avea lasciato l'impresa. E se gli *amorosi affanni* anteriori all'amore per Laura, non sono passioni sensuali, io non so più che mi dire.

E, dopo questo, che giova il tanto arzigogolare sul *riprese* del son. II e sul *primo assalto* della canz. I? Sissignori: *l'arco riprese*, allude ad amorazzi anteriori all'amore per Laura; *dal dì che il primo assalto Mi diede Amor* vuol dire dal giorno che il Poeta si lasciò andare a quegli amorazzi. E oramai non m'importa più nè anche di confutare la bizzarra interpretazione che fa il Sicardi del son. *Più volte Amor;* per la quale ha bisogno di ritenere: 1° che il Petrarca era già al servizio de' Colonna nel 1326 (pag. 63), quando si sa che v'entrò appena nell'estate del 1330; 2° che il Poeta credea *volgare* l'amor suo per Laura [*Volgare* esemplo a l'amoroso coro]; 3° che ne' versi

E s'e' begli occhi ond'io [*Amore*] mi ti mostrai
E là dov'era il mio dolce ridutto,

il *dolce ridutto* non sian già gli occhi di Laura, ov'Amore avea fatto suo nido, ma Avignone o Valchiusa (pag. 56); 4° che nel son. *Mai non vedranno* il Poeta si rivolge a Laura morta, quando non è lecito ignorare che si tratta d'una risposta per le rime « sera valde » a un sonetto di Giacomo Colonna. E tutto ciò per il gusto di piegare un ingegno àlacre e perspicace a fare dell'avvocheria letteraria!

IV

Esiston rime del Petrarca le quali si riferiscono a amori del Poeta contemporanei di quello per Laura?

Il Petrarca escluse con una rasura dal suo codice definitivo una ballata che v'avea prima accolta e che si ritrova nel cod. Chigiano L, V, 175, copia d'un codice esemplato appresso il Poeta fra il '57 e il '60 (non già « di poco posteriore al 1340 » come dice il Sicardi) e nel Laurenziano XLI, 17, copia d'un altro codice esemplato pure appresso il Poeta fra il '70 e il '73 (e non anteriore al Vaticano, come dice il Sicardi). La ballata anche occorre nella stampa vindeliniana del 1470 e nella fiorentina del 1522. Manoscritti e stampe hanno la seguente lezione:

Donna mi vene spesso ne la mente,
Altra donna v'è sempre:
Ond'io temo si stempre il core ardente.
  Quella 'l notrica in amorosa fiamma
Con un dolce martir pien de disire;
Questa lo strugie oltra misura e 'nfiamma,
Tanto ch'a doppio è forza che sospire.
Né val perch'io m'adire et armi il core,
Ch'i' non so come Amore,
Di che forte mi sdegno, lel consente.

Qui si tratta di due donne: l'una tormenta col desiderio il Poeta, l'altro lo strugge con la fiamma delle sue carezze.

In vano s'adira il Poeta, che non sa come a costei, alla donna del senso, Amore lasci osar tanto. Amore nemico delle voluttà è un'immagine solita della lirica di quel tempo. Il Mestica ed io avevamo dunque creduto che il Petrarca avesse seguìto il consiglio che, non senza un perché, si fa dare nel *Secretum* III, da Sant'Agostino: «Quid igitur consulam quaeris? Colligere animum et effugere, si possis, *ac de carcere in carcerem migrare*, non improbo. Spes enim forsan, in transitu, *libertatis* fuerit, aut levioris imperij». Il Mascetta ch'è, per questa parte, un precursore del Sicardi, benché creda che Laura si sia lasciata ingravidare al Poeta, si contenta d'affermare che «l'amore sensuale, quando è veramente amore, è esclusivo» [6]). Or queste a me paion ragioni da semplicista; e non le ribatto: basti riflettere che l'amore di un uomo per due donne ad un tempo si trova descritto in poesie, romanzi e novelle di tutt'i tempi: gagliardamente, per citare un esempio antico, nella canzone *Companho, faray un vers* del conte di Poitiers; squisitamente, per citare un esempio moderno, da Alfredo De Musset nel racconto intitolato *Les deux maîtresses* [7]). Il Sicardi ci fa poi sapere, su la semplice auto-

[6]) *Gli amori del Petrarca* [estr. dalla *Rassegna pugliese*, a. XIII], pag. 18.

[7]) Un sonetto, che alcun codice antico attribuisce a Dante, dice così:

Due donne in cima della mente mia
Venute sono a ragionar d'Amore;
L'una ha in sé cortesìa e valore,
Prudenza ed onestate in compagnia.

L'altra ha bellezza e vaga leggiadrìa,
E adorna gentilezza le fa onore;
Ed io, mercé del dolce mio Signore,
Stommene a pié de la lor signoria.

Parlan bellezza e virtù all'intelletto,
E fan quistion, come un cuor puote stare
Infra duo donne con amor perfetto:

rità d'un commento di Giambattista Gelli, che se l'una di quelle donne è Laura, l'altra è la Gloria, *certissimamente*. Nient'altro.

Ma perché la Gloria? Qui il Sicardi fa un lungo discorso il cui sugo è poi questo: che nella vita del Petrarca l'amore di Laura si trovò in antagonismo con l'amor della gloria; e che la ballata rispecchia quest'antagonismo. Or, a farlo apposta, il Poeta non si stanca di protestare, in tutte l'opere sue, che propriamente per amore di Laura ei volle la gloria. L'abbiamo già visto nel *Secretum*: « minime igitur mirum est, si haec tam celebris fama [di Laura] mihi quoque *desiderium famae clarioris attulit* ». E poco dopo s. Agostino lo rimbrotta d'aver desiderato la laurea poetica per amore di Laura: « Poeticam lauream, *quod illa hoc nomine vocaretur*, adamasti ». Nella canz. *Gentil mia donna* è ripetuto il medesimo:

> Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
> E che *mi scorge al glorioso fine;*

nella canz. *Quell'antico mio dolce* Amore dice del Poeta:

> Salito in qualche fama
> Solo per me, che 'l suo intelletto alzai
> Ov'alzato per sé non fòra mai,

e così altrove.

Or se l'amore di gloria nacque da quello per Laura; se il Poeta cercava la gloria per piacere alla sua donna; se

> Risponde il fonte del gentil parlare:
> Che amar si può bellezza per diletto,
> E amar puossi virtù per alto oprare.

Il soggetto, la mossa, il contrasto interiore di questa composizione son quelli della ballata estravagante del Petrarca. Il quale, imitando, qui si sarebbe lasciato a dietro d'assai il suo grande predecessore, se si potesse stabilire con sicurezza che quel sonetto è di Dante.

questa appunto lo guidava alla gloria; come la Gloria può esser la rivale di Laura? E come il Poeta si sdegnerebbe che Amore consentisse alla Gloria, o, come intende il Sicardi per una falsa lezione, che la Gloria consentisse ad Amore, di venire nel cuore del Poeta? E tutto ciò senza dire che il Sicardi non ha creduto, per riproporre quella straordinaria interpretazione del Gelli, di dimostrar prima inaccettabile la nostra, ch'è la più semplice e la più piana. Quanto alla discordanza fra la ballata e la canzone *Una donna più bella*, onde il Poeta si sarebbe lasciato persuadere ad escludere quella dal codice suo, la non esiste. Nella canzone dell'incoronazione le due donne non son già Laura e la Gloria, come crede (e mi fa specie) il Sicardi (pag. 121), ma la Gloria e la Virtù, come tutti sanno.

Trascuro, secondo ch'ebbi a avvertire, altre stiracchiature d'interpretazione, come quella della canzone *S'i'l dissi mai* (pag. 123) e del sonetto *Movesi il vecchierel* (pag. 145), e vengo al sonetto *Ben sapeva io*.

Qui pure il Sicardi non si fa uno scrupolo al mondo d'alterare, pe' fini suoi, l'interpunzione d'un sonetto che possediamo autografo, con l'interpunzione voluta dal Petrarca medesimo. La quale è questa:

Ben sapeva io che natural consiglio,
Amor, contra di te già mai non valse:
Tanti lacciuol, tante impromesse false,
Tanto provato avea 'l tuo fiero artiglio.

Ma novamente, ond'io mi meraviglio,
Dirol, come persona a cui ne calse;
Et che 'l notai là sopra l'acque salse:
Tra la riva toscana et l'Elba et Giglio.

I' fuggìa le tue mani; et per camino,
Aitandomi [8]) i venti, e 'l ciel et l'onde
M'andava sconoscuto, et pellegrino;

[8]) Così il Vat. 3196 autografo; il 3195: *Agitandomi*.

Quando ecco i tuoi ministri, io non so donde,
Per darmi a diveder ch'al suo destino
Mal chi contrasta, et mal chi si nasconde.

Che ne' primi undici versi s'alluda a un viaggio fatto dal Poeta per sottrarsi al giogo di Laura, è manifesto: le discordanze cadono sull'interpretazione del v. 12

Quando ecco i tuoi ministri, io non so donde.

Che saranno que' *ministri?* « Il pensiero di Laura » dice, con altri, il Sicardi (pag. 152). « Intende dire, che non sapeva *come* sì fatti pensieri, o ministri, o spiritelli al servizio di Amore, potessero mai esser venuti dalla lontana Provenza a raggiungere lui, sconosciuto e pellegrino ». Ma il Poeta dice *donde*, e non *come*: perché non sapeva *donde* venissero, se invece sapeva che venivano dalla « lontana Provenza »? E perché stupisce o finge di stupire, ch'è il medesimo, se gli vengono de' pensieri d'amore? È « una leggiadra finzione », dice il Sicardi. Lo vedo bene; ma la finzione è leggiadra quando è piena, coerente ed estetica anche come finzione. Nè tale sarebbe se i « ministri » fossero i pensieri rivolti a Laura, i quali il Poeta dovea bene aspettarsi che l'avrebber seguitato dovunque, e sapere donde venivano. È poi verisimile che que' « pensieri » non gli fosser venuti se non proprio allora, dopo due o tre giorni di viaggio, precisamente all'altezza di Porto Longone? E non sarebbe puerile che d'un fatto così ovvio come quello di pensare alla propria donna avesse dato il Poeta una così scrupolosa indicazione geografica? Eh no! ci vuol altro: i « ministri » saranno stati probabilmente due begli occhi di donna; ma quella donna non fu punto Laura. Era proprio il suo destino, come dice il Poeta: tentava di fuggir una e s'accendeva d'un'altra. *De carcere in carcerem.*

Un altro sonetto dice:

Fuggendo la pregione, ove Amor m'ebbe
Molt'anni a far di me quel ch'a lui parve,
Donne mie, lungo fòra a ricontarve
Quanto la nova libertà m'increbbe.

Diceami il cor che per sé non saprebbe
Viver un giorno; e poi tra via m'apparve
Quel traditore in sì mentite larve,
Che più saggio di me ingannato avrebbe.

Onde, più volte sospirando indietro,
Dissi: Oimè, il giogo e le catene e i ceppi
Eran pù dolci che l'andare sciolto.

Misero me! che tardo il mio mal seppi,
E con quanta fatica oggi mi spetro
De l'errore ov'io stesso m'era involto!

Qui, per il Sicardi, le « mentite larve » d'Amore voglion dire che « a poco a poco, di pensiero in pensiero, egli [il Poeta] torna con la mente a colei che vuol dimenticare » (pag. 159); *l'andare sciolto* significa il seguitare a essere innamorato di Laura, ma lontano da lei; l'*errore* è quello d'esser partito dalla Provenza. Per la *quanta fatica* il Sicardi accetta l'interpretazione del Daniello: « cominciando ella forse a deporre lo sdegno e l'ostinato rigore, mostrandosi egli doglioso e pentito del suo errore ». Dunque, secondo quest'interpretazione, il Poeta, mentr'è pentito d'aver lasciato l'amore di Laura, dà del « traditore » a quell'Amore medesimo; il collocutore di sant'Agostino chiama « errore » il suo tentativo di fuggire la colpa, quando poco avanti gli era parso meno che « savio » il cadere ne' lacci d'Amore; finalmente quel miracolo di pudicizia di madonna Laura non avrebbe fuorché con molto stento perdonato al Petrarca ch'egli avesse voluto salvarla dalla tentazione dell'adulterio. È una bella interpretazione, non

dico; ma io me ne sto con la mia. Il Poeta, liberatosi (o gli pareva) dell'amore di Laura, s'imbatte in un'altra donna tale a' costumi e all'aspetto [« in sí mentite larve »] ch'ei non avrebbe creduto di potersene accendere. In vece gli accade il contrario; e con tali effetti (un figliuolo naturale, poniamo), che il Poeta dee rimpiangere la prigione di Laura al confronto di quella libertà [« l'andare sciolto »] ch'era stata cagione di quel nuovo errore onde faticosamente egli cerca di disbrigarsi.

Il sonetto *Ahi bella libertà* non ha che vedere con questo: notabile è solo che il Sicardi v'abbia trovato l'allusione *patente* al nome e al cognome della leggiadra Provenzale (pag. 166) ne' versi:

sol *del* suo nome
Vo empiendo *l'aere*, che *sì* dolce suona.

L'aere, Laura; de si do, De Sade: è chiaro come il sole. E se il Sicardi avesse guardato alla sestina: *Là vèr l'aurora* v'avrebbe trovato anche il nome di ragazza:

che sì dolce *l'aura*
Al tempo *novo*:

Laura Noves De Sade. Dopo di che si può spengere il lume e andar a letto.

Ma c'era un sonetto (anzi ce n'erano due; dell'altro il Sicardi non si dà per inteso) ch'era un osso più duro da rodere. Il Poeta narra com'egli fugge « securo omai », ma recando nel viso i segni della disfatta:

Ond'io consiglio: « Voi che siete in via,
Volgete i passi; e voi ch'Amore avampa
Non v'indugiate su l'estremo ardore.

Ché, perch'io viva, de mille un no' scampa!
Era ben forte la nemica mia;
E lei vid'io ferita in mezzo 'l core ».

Chi è questa nemica? Che c'è dubbio? Laura, dice il Sicardi, che « non rimase insensibile » all'amore del Poeta. Non iscambiamo le carte: qui non si tratta di rimanere *insensibile*; fu « *ferita in mezzo 'l core* » e il Poeta la *vide* proprio così. E io domandavo e domando: con che faccia allora il Poeta ce la dà nel *Secretum* III, per donna « cuius mores *consumatae honestatis* exemplar sunt », « cuius mens *terrenarum nescia curarum caelestibus desiderijs ardet* »; nelle rime per *intero albergo d'onestà*, per *alto e novo miracolo*, per *puro core*, per *rara virtù non già d' umana gente* e via seguitando; nel secondo *Trionfo* per più pudica di Lucrezia, di Penelope, di Virginia, e via dicendo? « Ma come? » grida il Sicardi: una donna che s'innamora e resiste per ventun anno senza mai cedere, « non ha fatto nulla per meritare d'esser ritenuta pudica? » Pudica, peuh! passi; ma *puro core, miracolo*, più pudica di Lucrezia e di Penelope, ah no, proprio no! « Ma allora a quale altra, di grazia, amico Cesareo, daremo convenientemente un tale epiteto? » A una donna, amico Sicardi, che rimanga fedele al marito (e padre d'undici figli, per giunta!) non solo col corpo, ma anche con l'anima; a una donna che se, per disgrazia, si sente infiammata d'una passione adultera, non ne fa trapelar nulla all'amato; non gli fa sgarbi, s'egli provvede, fuggendo, all'amore di lei, e sopra tutto non si lascia vedere *ferita in mezzo 'l core* da lui.

È vero che con un uomo quale il Sicardi si figura il Petrarca, non si rischiava gran cosa. Perché non appena il Poeta s'avvede che Laura è ferita a quella maniera per lui, egli fugge, e raccomanda di fuggire anche agli altri. Salvo, poi, a ricominciare a lagnarsi, ne' componimenti che seguono, della superbia e della crudeltà dell'amica, e, dimenticando ch'ella è *ferita in mezzo 'l core*, a scriver di questi versi [madr. IV]:

> I' son pregion; ma se pietà ancor serba
> L'arco tuo saldo [o *Amore*] e *qualcuna saetta*,
> Fa di te e di me, Signor, vendetta.

Ohibò! una saetta a una donna già *ferita in mezzo 'l core.* Gli era un anticipar Maramaldo nel secolo XIV! E più oltre [canz. XIII]:

E desteriasi Amor *là dov'or dorme.*

E ancòra [son. CXXXVIII]:

Nulla posso levar io per mi' 'ngegno
Del bel *diamante, ond'ell'à il cor sì duro,*

un cuore che gli s'è mostrato tutto in sangue!
E ancòra [sest. VIII]:

Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori
Ch'*amor fiorisca in quella nobil alma,*
Che non curò già mai rime, nè versi.

Chi sa che faccia avrà fatto Laura, leggendo codesti, dopo aver visto il Poeta fuggire perché ella gli avea rivelato d'essere a pollo pesto, come dicevan nel Cinquecento, per lui!

La verità, quale risulta dall'opere tutte di Francesco Petrarca, è questa: madonna Laura conobbe il Poeta; l'ammirò; gli usò cortesia, come può fare la donna più onesta con un uomo d'alto intelletto. Più d'una volta il Poeta prese la cortesia per tutt'altro, e arrischiò un passo avanti. Ma la dama gli fece intendere, come sanno fare le vere dame in simili circostanze, che non era il caso. Di qui le alternative di dolcezze e di durezze, di pietà e di disdegno, di speranze e di disperazioni, onde si vanta e si lagna il Poeta. Il colloquio fra Laura e il Petrarca nel canto II del *Trionfo della Morte* è tutta un'immaginazione del Poeta, la quale fu composta in Italia, molti e molti anni dopo la morte di Laura, per un fine esclusivamente estetico. Poiché Laura fu morta, ella rivisse *trasfigurata* nel cuore del Poeta; e questa trasfigurazione fu già stupendamente analizzata dal De Sanctis: « Laura vive dell'istessa vita del

Poeta, entra a parte di tutte le sue emozioni, lo consola, gli asciuga gli occhi, lo ammonisce, gli apre il core, diviene la sua confidente, gli parla e lo ascolta, in somma acquista una storia ». [9]) Ma è una storia ideale, non già la storia di Laura. La Laura innamorata de' *Trionfi* non è più storica della Beatrice teologhessa di Dante. Storico rimane il Petrarca; e la realtà del suo sentimento è in quella domanda profferita da lui e che rende esattamente l'incertezza in cui fu sempre rispetto a Laura:

Creovvi Amor pensier mai ne la testa
D'aver pietà del mio lungo martire,
Non lasciando vostr'alta impresa onesta?

Il rimanente è l'effetto della trasfigurazione estetica di Laura, divenuta, nella fantasia (ma soltanto nella fantasia) del Poeta, la donna tenera, amorosa e indulgente, onde il suo povero cuore aveva bisogno. Il germe di tutto quel canto è in un verso del sonetto CCLXI in morte di Laura:

La rividi più bella e meno altera.

E il sonetto di Sennuccio del Bene, ove si dice parergli che « lo verde lauro » s'affligga e martíri per la lontananza del Poeta? L'avevo già segnalato io medesimo, e n'avevo rilevato la vera significazione. [10]) Gli amici del Poeta sapevan tutti il suo amore per la bella dama; egli era lontano alla Provenza, e quelli che gli volean bene s'adoperavano a farlo tornare; d'altra parte, quando un uomo è stato attorno a una donna per diciotto anni, vien facile il malizioso sospetto ch'ella pure non ne disdegni del tutto gli ardori. Dopo ciò bastava che Laura, la quale, pur senza amare il Poeta, lo stimava e l'avea caro, incontrando Sennuccio, gli avesse chiesto novelle dell'amico e se sarebbe

[9]) *Saggio sul Petrarca*, pag. 263.
[10]) *Giorn. stor. d. Lett. ital.*, XXXII, 410.

tornato presto, perché messer Sennuccio, rispondendo al Poeta (si badi!) il quale, secondo il solito, si lagnava di morire d'amore, anche per veder di consolarlo, traducesse quell'innocente colloquio in questi versi arrembati:

Oltra l'usato modo si rigira
Lo verde lauro, ahi, qui dov'io or seggio,
Et pur attenta; et com più l'ariveggio
Di qui in qui con gli occhi fiso mira.

Et parmi omai ch'un dolor misto d'ira
L'affligga tanto che tacer nol deggio,
Onde dall'atto suo io vi richeggio,
Ch'esso mi ditta che troppo martíra.

Il sonetto di Sennuccio in risposta a quello *Signor mio caro* del Petrarca fu scritto nel 1345: il Poeta si trovava in Italia, lontano a Laura, da circa due anni; e, sul punto di lasciar la Provenza, aveva fissato i suoi rapporti con Laura, per bocca di sant'Agostino, così [*Secret.* III]: « Cogita *quotiens illusus, quotiens contemptus, quotiens neglectus sis.* Cogita quot blanditias *in ventum effuderis*, quot lamenta, quot lachrymas. Cogita illius [*di Laura*] inter haec altum, saepe ingratum, supercilium. Etsi quid humanius, quam id breve, auraque mobilis aestiva.... quantum illa de statu tuo *semper negligens* fuit ». Tale era la donna che il Poeta avea lasciato in Provenza: illudeva, dispregiava, trascurava l'amore infelice di lui; noncurante ella fu sempre [« semper negligens »]. E mi pare che basti.

Ma a questo punto il Sicardi avrebbe avuto pur l'obbligo di dichiarare quell'altro sonetto ov'è manifesto che una donna ha dato un convegno d'amore al Poeta [son. XLIII]:

il tempo fugge
Ch'a me fu insieme ed a mercé promesso.

Io non dúbito punto che il Sicardi avrebbe trovato modo di dimostrare come e perché quella donna sia Laura, la

cui virtù consistea per l'appunto nel dare de' convegni di quella sorta; ma la dimostrazione, a ogni modo, doveva esser fatta.

Circa il sonetto *Perch'io t'abbia* è manifesto che vi si ragiona di donna presente; e il Poeta lo scrisse a Capranica, quando Laura era assente: circa il madrigale *Perch'al viso*, il Sicardi avrebbe dovuto spiegare quell'ultimo verso onde apparisce che il Poeta abbandonò del tutto circa il '37 o il '38, l'amore di Laura [« E tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno »]. Per altro, ammetterci che qui si possa intendere a mo' del Sicardi, immaginando che il madrigale fosse stato scritto in Italia, circa il 1337, in un momento che il Poeta credea veramente d'essersi sciolto dell'amore di Laura, se non fosse che questa composizione e la seguente ballata III precedono immediatamente quel terribile sonetto *Se col cieco desir*, contro il quale s'infrangeranno gli sforzi di tutti i propugnatori dell'« amore unico e onesto ».

V.

Circa l'amore del Poeta per la bella Ferrarese, dopo la morte di Laura, le obbiezioni del Sicardi sono ancor meno valide che quelle recate ed esaminate fin ora: si riducono quasi tutte a interpretazioni arbitrarie d'alcuni luoghi del Petrarca, delle quali può fare giustizia anche un lettore inesperto. Nel sonetto *L'ardente nodo* afferma il Poeta:

> Non volendomi Amor perdere ancòra
> Ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
> E di nova esca un altro foco acceso,
> Tal ch'a gran pena indi scampato fòra.

Se « nova esca » fu, fu un'altra donna; se « un altro foco » fu, fu un altro amore, e tale che il Poeta dové temere di non più scamparne. Morte ne lo scampò, sta bene,

> E rotto 'l nodo, e 'l foco à spento e sparso;

ma il « nodo », vale a dire il *legame* fu contratto; il *foco*, vale a dire la *passione*, vampeggiò. Tradurre codesto per un « allettamento estetico » (dove va a cacciarsi l'estetica!) « che colei gli suscitava »; affermare che il Petrarca dica in que' versi « che non fu preso affatto a quel laccio (o qual è dunque il nodo cui ruppe la morte?) significa voler chiuder per forza gli occhi alla luce.

Il Melchiorre trovò, in un manoscritto autorevole del secolo XIV, un sonetto inedito col nome del Petrarca a cui uno risponde del medico Antonio de' Beccari, ferrarese. Il Petrarca confessa apertamente d'essersi invaghito d'una concittadina del medico; il quale risponde, pover uomo, che farà di tutto per legarlo con lei. Un codice contemporaneo al Petrarca; il nome di lui; la risposta d'un uomo che si sa essere stato suo estimatore ed amico: il sonetto fu tenuto autentico da tutt'i più illustri studiosi del Poeta. Ma il Sicardi oppone che il sonetto è apocrifo: il Petrarca, egli dice, tra 'l '49 e 'l '50, non avrebbe potuto comporre « un sì fatto sonetto men che mediocre » (pag. 219). E qui mi cascan le braccia. Perché io invece credo di poter opporre modestamente al Sicardi che quel sonetto vince d'arte e di sentimento almen la metà dei sonetti del Petrarca medesimo; che, al tempo del Petrarca, niun altro in Italia, nè anco il Boccaccio, era capace di scrivere un sonetto cosí intero di lineazione, così fantasticamente puro e perfetto, così rorido di giovenil commozione, cosí squisito di verseggiatura.

... E, lasso! per vergogna
Di domandar della cagion del duolo,
Non trovo con chi parta i pensier miei.

Ché, come suol chi nuovo piacer sogna
Se di súbito è desto, cosí, solo,
Torno a pensar chi puote esser costei.

Se ne persuada il Sicardi: per rivedere de' versi di simil

fattura, bisogna aspettare messer Angelo Poliziano e Lorenzo il Magnifico.

E pensare che il Sicardi si fa tanto scrupolo d'accoglier quel sonetto, dopo aver riferito e chiosato come roba del Petrarca non soltanto la frottola *Di rider ho gran voglia*, ma i sonetti *Lasso, com'io fui male; Quando, Donna, da prima; Vostra beltà*, i quali mi piacerebbe sapere come sian del Petrarca: dopo aver dichiarato come «solo agli idioti può occorrere che si dimostri» la variante

Per far piangendo al suo fallir difese

al sonetto II essere autentica! A buon conto il Beccadelli, che la pose, avvertì onestamente: «ma non seppi l'origine delle dette correzioni». E io sarò anche un idiota; ma non m'induco a credere che un poeta come il Petrarca avesse immaginato una cosí coerente allegoría: d'Amore che assalta, e della virtú che provvede alla difesa *piangendo!*

Del rimanente, il sonetto al Beccari non è già solo. Anche dal codice definitivo escluse il Petrarca una ballata, la quale si trova, vergata di sua mano, nel codice degli abbozzi. Suona così:

Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi
E quanto è di valore al mondo inspiri,
Acqueta l'infiammati miei sospiri [var. *desiri*].
Altera donna con sí dolce sguardo
Leva il grave pensier talor da terra
Che lodar mi conven degli occhi suoi.
Ma dogliomi del nodo ond'io son tardo
A seguire il mio bene, e vivo in guerra
Coll'alma rebellante a' messi tuoi.
Signor, che solo intendi tutto e puoi,
Pur spero ch'e miei passi in parte giri
Ove in pace perfetta al fin respiri.

Di nuovo qui confessa il Poeta gl' «infiammati» suoi sospiri per un' «altera donna» de' cui occhi si loda, la-

mentandosi solo del « nodo » (daccapo il « nodo »!) che lo trattiene dal seguire il suo « bene » (Laura o la perfezione morale). Così vive egli in guerra con Amore, e invoca Dio che finalmente gli conceda la pace. La donna non può già esser Laura morta, la quale né gli potea piú destare *sospiri* o *desiri* « infiammati », né l'allontanava da Dio; anzi, come afferma il Petrarca in molti altri luoghi, gli era guida a lui:

or mi conduce
Per miglior via a vita senza affanni.

Ebbene: quella ballata fu cominciata a comporre, come risulta da una postilla autografa, « [1349] [11]) decembris 26 inter meridiem et nonam, Sabato, pro Confortiñ ». Siamo, a un di presso, nel tempo di quell'altre composizioni. E il sonetto: *Aspro core* è, sí o no, un sonetto d'amore? E fu composto il 21 settembre 1350, più di due anni dopo la morte di Laura. E contiene il verso

Se l'*impreso* rigor *gran tempo* dura

con evidente allusione a un amore cominciato da poco. Che ne dice il Sicardi? Perché trascura elementi cosí pregni di significazione?

Riepilogando: abbiamo un sonetto ad Antonio medico, ove il Poeta confessa il suo amore in Ferrara; e fra il '48 e il '50 dové recarsi a più riprese in Ferrara, ch'è fra le città della Gallia Cisalpina dove in quel tempo afferma il Poeta d'aver dimorato « non ut advena, sed ut accola » (*Sen.* X, 2). Un sonetto d'amore apparisce composto nel settembre del 1350. La canzone *Amor se vuoi*, dov'è un ac-

[11]) Il Petrarca scrisse veramente 1350; ma la rispondenza cronologica fra il giorno e l'anno gli dà torto: nel 1350 il 26 dicembre cadde di domenica; di sabato nel 1349. Forse, come avvertì l'Appel, *Zur Entwickelung*, l. c. p. 189, il poeta usava cominciar l'anno dal dì di Natale.

cenno alla nuova passione, fu ripresa a correggere il 9 luglio 1350; doveva essere stata composta qualche anno avanti: forse nel '48. Il sonetto: *L'ardente nodo* si ricollega a questa canzone non soltanto perché le vien sùbito dopo nel codice originale, ma anche per quella stessa immaginazione, espressa in entrambi, del nuovo tranello teso da Amore per allacciarlo di nuovo. Io credo adunque, che codesti quattro componimenti, più il sonetto *Quella che 'l giovenil* e la ballata *Amor che 'n cielo e 'n gentil core*, esclusi dal codice, si riferiscano a un solo amore, durato dal '48 al '50 circa, per una donna di Ferrara.

Tale è la verità storica freddamente e sinceramente raccolta dalle lettere, dalle confessioni, dalle rime, da' documenti, interpretati con equo intelletto e con animo spregiudicato. Il Petrarca non n'esce un santo, dicerto; ma non n'esce nè pure (si consoli il Sicardi) un uomo «dalle grossolane laidezze» (pag. 97) o dalle «aberrazioni del senso». Nessuno accusò mai Francesco Petrarca nè di sodomia, nè di bestialità, e codeste bombe di carta, sparate per atterrire i bambini, creda il Sicardi (che ne abusa un po' troppo), non giovano a' fini della critica storica. Santo il Petrarca non fu: fu uomo, con molte qualità e alcuni difetti, fra cui quello di quasi tutti i poeti, da Dante al Tasso e al Foscolo, l'inclinazione soverchia ai piaceri sensuali. Amò più donne, ebbe due figli naturali, non seppe resistere agli stimoli della carne fin oltre i cinquant'anni: che importa? Ci ha dato il suo meraviglioso poema lirico; e ci contentiamo. Noi non abbiamo l'obbligo di far de' processi per beatificazione; noi facciamo delle indagini storiche, psicologiche, estetiche: e basta.

P. S. In un'appendice al volume, il Sicardi vuol dimostrare, contro una mia affermazione, che il son. *La bella donna* non poté esser composto avanti il 1342. Io lo riportai al 1337, confortato a ciò da due passaggi dell'epi-

stolario: l'uno (*Sen.* XIV, 17, *e non* 15) onde risulta il Petrarca aver visitato nel 1338 con Umberto Delfino di Vienna lo speco della Balma; l'altro (*Famil.* X, 4) onde s'impara che Gherardo Petrarca, recatosi egli pure, avanti la sua monacazione, a quello speco, vi raffermò la sua vocazione alla vita religiosa. Or poichè Gherardo si rese monaco nel 1342, e nella seconda lettera il Poeta narra la visita di Gherardo con l'accento d'un testimonio oculare, io conchiusi che la donna di Gherardo dové trapassare avanti il 1338 e non dopo il 1337.

Il Sicardi osserva in proposito come nella prima lettera (la quale è più tosto un biglietto) il Poeta non dica che Gherardo era con lui, anzi avverte come quella sua compagnia non era delle più dilettevoli. Or di tali dubbi si potrebbe fare alcun conto, se la presenza di Gherardo alla Balma (sarà magari arrivato dopo), non fosse espressamente attestata nella seconda lettera. « Ibi [*nello speco*] enim in hoc sancto proposito de quo multa mecum prius agitaveras, Deo cor lubricum sublevante, firmatus es ». Il Sicardi traduce: « non è forse in quella grotta, visitando quel luogo sacro che tu, coll'aiuto di Dio, rendi sempre più saldo il tuo proposito di vivere col pensiero e col cuore sempre rivolto a lui? ». E traduce male. Il testo dice esattamente così: « Giacchè colà, soccorrendo Iddio al tuo cuore incerto, tu ti confermasti in codesto tuo santo proposito, onde prima avevi meco lungamente ragionato ». *Firmatus es* è un perfetto, non un presente. Se il cuore di Gherardo era *incerto* [lubricum], questi non poteva già avere abbracciato quel nuovo stato; s'egli si confermò nel *proposito*, il *proposito* non era ancora attuato; se il Poeta non sapeva altro che delle intenzioni del fratello [*multa mecum prius agitaveras*], il fratello non poteva esser già monaco. Il Fracassetti, buon latinista, traduce e commenta: « Gerardo accompagnò il fratello in quel devoto pellegrinaggio, e secondo che questi ne narra nella lett. 4, X, fin d'al-

lora quegli si confermò nella risoluzione, che aveva già presa e di cui gli aveva lungamente parlato, di abbracciare in quel convento la vita monastica» (*Famil.* trad. I, pag. 227). Che poi Gherardo si fosse innamorato egli pure nel 1327, che la sua donna fosse un'Avignonese e ch'egli si trovasse al servizio de' Colonna, son tre affermazioni che, senza dubbio, una volta o l'altra il Sicardi documenterà; ma che oggi come oggi, non hanno ombra di fondamento.

1899.

L'ORDINAMENTO DEI «TRIONFI».

I.

Due giovani e acuti indagatori de' *Trionfi* di Francesco Petrarca, Giovanni Melodia e Enrico Proto, dimostrarono, parmi a evidenza, che primi di tutt'i canti o capitoli furon composti, circa il 1352, quello che comincia *La notte* e l'altro che gli dovea tener dietro *Nel cor pien d'amarissima*, escluso dalla volgata. Allora il poeta non avea pur concepita l'idea del *trionfo*: forse intendeva soltanto descrivere un sogno, sul gusto del celebre *Somnium Scipionis*, e in cui, disciolto con la morte di Laura il suo primo nodo, quello d'amore, gli venisse ammonimento salutare dallo spettacolo dei grandi trapassati che, come lui, non avevano saputo svincolarsi dall'altro nodo, quello della gloria. Più tardi un luogo di Lattanzio gli suggerì l'idea del *trionfo;* e allora il poeta, intermésso il suo antico disegno, riaprì il poema con quello ch'è ora il primo capitolo del *Trionfo d'Amore*. Il quale si rileva da una postilla del poeta medesimo che già era stato composto nel settembre del 1356 [1]).

Nel settembre del 1357 esisteva il terzo capitolo, *Era sì pien*, e non molto tempo dopo, certo avanti il maggio 1361, data della morte di Lelio che v'è rammentato come ancor vivo, anche il quarto, *Poscia che mia*.

[1]) Cfr. Appel, *Die Thiumphe*, ed. mai. 1901, p. 109.

Il secondo, *Stanco già di mirar*, ov'è la rappresentazione di Sofonisba e Massinissa, vi fu introdotto più tardi, sicuramente dopo il 1359 quando il Petrarca lesse, nella *Comedia* di Dante, l'episodio di Paolo e Francesca. Difatti il poeta, che prima v'avea scritto sopra «*3 capitulum*», vi scrisse dopo: «*3 vel 2 ut videtur*», e conchiuse «*hoc placet*». Sicchè l'ultima volontà del poeta fu che codesto capitolo, aggiunto per ornare e compiere l'intero trionfo (è in fatti il più bello di tutti) venisse secondo nell'ordine definitivo. Appunto per ciò negli ultimi anni, ricorreggendo tutto il *trionfo*, alle rime *presta: questa* del primo capitolo (vv. 64-66) annotò: *Dic aliter his rithmis quod in secundo capitulo:* e il *secondo* capitolo era *Stanco già*, a cui egli aveva assegnato codesto luogo, e dove giusto occorron le stesse rime (vv. 25-28)[2]. Anche il 19 febbraio 1369, correggendo il capitolo terzo del *Trionfo della fama*, s'avvide che l'entrata n'era simile a quella d'un altro capitolo, e annotò: «*3 capitulum 1 Triumphi*»[3]. In fatti, il terzo capitolo del *Trionfo della Fama* principia:

Io non sapea da tal vista levarme,
Quand'io udi': Pon' mente a l'altro lato,
Che s'acquista ben pregio altro che d'arme;

e il terzo del *Trionfo d'Amore*:

Era sì pieno il cor di meraviglie,
Ch'io stavo come l'uom che non po dire,
E tace, e guarda pur ch'altri il consiglie,

Quando l'amico mio, Che fai? che mire?
Che pensi? disse.

[2]) Cfr. Cesareo, *Su le poesie volgari*, p. 312.

[3]) L'Appel, *Die Triumphe*, l. c. 113, non intese la postilla e propose l'emendazione di 1 in 4.

Or bene: ma questo capitolo non può dimandarsi terzo, se non a patto che quello *Stanco già di mirar* sia considerato secondo. Sicchè fino al 1369 il poeta seguitava a tener codesto capitolo per conveniente al primo trionfo e lo voleva secondo nell'ordinamento definitivo.

Il 19 febbraio 1364 il Petrarca avea già composto almeno i primi tre trionfi, d'Amore, della Pudicizia, della Morte, e scriveva sur una stesura del primo capitolo della Fama: *Quartus Triumphus*. Ma questo trionfo, oltre il cominciamento della volgata, *Da poi che Morte*, n'ha un altro, rifiutato da quasi tutte le stampe e accettato dal compianto Giovanni Mestica nella sua edizione delle *Rime: Nel cor pien d'amarissima dolcezza*. Anche l'Appel, nella sua recente edizione de' *Trionfi* s'accorda con i vecchi editori, e credendo il secondo principio un arbitrio di qualche menante, accoglie il primo come definitivo secondo la volontà del poeta. E a me pare che sia corso un po' troppo.

Nel cominciamento rigettato dall'Appel occorre la figurazione d'una « Reina »:

> ... Io vidi molta nobil gente inseme
> Sotto le insegne d'una gran Reina,
> E ciascun l'ama, reverisce e teme;

la quale non appare più nell'altro, dove in vece la Fama è dimandata soltanto

> ... quella
> Che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba.

Or bene: nel *Trionfo del Tempo*, composto di certo non molto avanti il 15 gennaio 1374, quando fu scritto quello che segue ed è l'ultimo, il *Trionfo dell'Eternità*, si leggono ancora, così nell'edizione dell'Appel come nella volgata, i versi seguenti (v. 89-99):

> E la Reina, *di ch'io sopra dissi*,
> Volea d'alcun de' suoi già far divorzo.

Ma se tali versi mantenne, dovè pure il Petrarca aver rispettato o almeno aver disegnato in tutto o in parte d'adoperare quel cominciamento del trionfo antecedente, nel quale è la personificazione della « Reina », a cui quest'ultimo passo espressamente si riferisce: *di ch'io sopra dissi.* Se il Petrarca avesse proprio fermato di preferire l'altro cominciamento, non casca un dubbio al mondo che, rileggendo e ricorreggendo, avrebbe cancellato qui pure il riferimento, divenuto erroneo ed oscuro, a quella « Reina » che non si saprebbe chi fosse.

Dunque il Petrarca esitò fino alla fine tra i due cominciamenti. E si capisce. Voleva salvare il capitolo de' suoi *Trionfi* che, per quanto composto avanti il secondo concepimento dell'opera, a lui pure, giudice il più aguzzo e il più delicato dell'arte sua, doveva parere mirabile su tutti gli altri per movimento drammatico, per gentilezza accorata di rappresentazione, per giovenile candore d'accento, per soavità di spiriti e di parole: dico quel secondo squisito capitolo del *Trionfo della Morte*, ove accade il colloquio del poeta con l'ombra della sua donna, e che comincia *La notte che seguì.* Già per questo soltanto ha da parere inverisimile che il poeta, e un poeta come il Petrarca, vago dell'arte sua più che una bella donna de' suoi vezzi, volesse escluder codesta composizione dall'ordito del poema. Ma la riprova ce n'è data dall'autore medesimo; il quale appunto non si seppe risolvere a lasciare da parte il vecchio cominciamento *Nel cor pien* perchè questo continuava meglio il senso e il sentimento del capitolo antecedente, ch'egli volea conservato secondo nel *Trionfo della Morte,* benchè forse non combinasse perfettamente col resto, come industriosamente han provato i filologi.

II.

Il professor Carlo Appel ciò non ostante propose — in quella sua edizione de' *Trionfi*, che il Ministero della Pubblica Istruzione del regno d'Italia ha fatto esemplare e miniare nel codice offerto in dono al Presidente della Repubblica francese — che venissero tagliati fuori al disegno de' *Trionfi*, quale, a parer suo, lo volle il Petrarca da ultimo, così il secondo capitolo del *Trionfo d'Amore*, come il secondo del *Trionfo della Morte* e il primo cominciamento del *Trionfo della Fama*. Per il capitolo del *Trionfo d'Amore* avverte l'Appel: 1° che, omesso dal collazionatore del cod. Laurenziano, pl. XLI n. 14, il quale dimostra d'aver sempre avuto sott'occhi la suprema lezione del poeta, sarà dunque stato sbandito proprio da questo; 2° che il luogo assegnatogli dal poeta fu il terzo e non il secondo fra i capitoli del *Trionfo d'Amore* e che, terzo, sarebbe stato un'importuna interpolazione fra i due capitoli *Era sì pien* e *Poscia che* stretti fra loro « in unmittelbarem Zusammenhang ». Circa quello che fece o non fece il collazionatore, vedremo poi; ma il secondo ragionamento dell'Appel si scioglie in nebbia quando si rifletta che, appunto per le belle ragioni esposte dal critico, il Petrarca avrà voluto, come vedemmo, che quel canto non fosse nè ultimo nè terzo, ma secondo. E, collocato al suo luogo, calza come un guanto.

Circa il primo cominciamento del *Trionfo della Fama*, l'Appel se ne sbriga affermando « non dover dubitarsi che la volgata escluse a ragione il capitolo *Nel cor pien*, se accolse i due canti che lo sostituiscono *Da poi che Morte* e *Pien d'infinita* ». Certo la volgata accolse a ragione e secondo la volontà del poeta i due canti posteriori in luogo di quel solo anteriore: resta a vedere, per altro, se il Petrarca non meditasse di sostituire un altro cominciamento,

il più antico, a quello con cui aveva aperto il *Trionfo della Fama* nella seconda stesura. Non è certo per caso che lì dov'egli voleva operar la sutura, l'antico principio e la nuova redazione offrano un tentativo evidente di rima *Reina: divina: estima.* Tale contaminazione fu proposta dal Mestica su l'autorità di più codici antichi; e a ogni modo nessuno crederà mai che il Poeta avesse condannato per sempre quell'entrata del trionfo, mentre poi, nel penultimo canto e negli anni estremi della sua vita, espressamente vi si riferisce col richiamo alla « Reina ».

In fine, contro il capitolo *La notte che seguì*, l'Appel reca i giudiziosi argomenti d'altri predecessori e alcuno ne aggiunge di suo. Quel capitolo è in somma una visione nella visione; non v'è più accenno alla figurazione del trionfo; ha che far poco col rimanente; contiene persino una sorta di contraddizione giacchè Laura, trionfatrice d'Amore nel *Trionfo della Pudicizia*, qui si confesserebbe innamorata:

Fur quasi uguali in noi fiamme amorose,

. . . . . .

Ma l'un l'appalesò, l'altro l'ascose.

Sarà stato forse troppo aspro, ma Giuseppe Fraccaroli non ebbe tutti i torti, se diede a dosso ai filologi che voglion per forza raziocinatori i poeti! Qui poi, che così avesse a essere, s'intende bene: sappiamo che il canto *La notte che seguì* fu composto quando il Poeta non aveva pur maturato l'invenzione de' *Trionfi*. Io non istarò a cavillare con l'Appel circa la contraddizione scoperta da lui, nè a dimostrargli che il trionfo segue alla battaglia, e che la pudicizia di Laura trionfò dell'Amore, appunto perchè Laura da Amore, secondo l'immaginazione del suo cantore, fu combattuta. Io dico che il Petrarca può esser caduto in contraddizione, può aver anche inteso che quel suo mirabile canto riusciva un episodio logicamente mal con-

nesso con la trama dell'intero poema; e ciò non di meno, appunto perchè egli era un poeta e non un conseguenziario, può aver desiderato e determinato che quel suo canto il più caro figurasse nell'ordinamento finale di quest'ultima parte del suo poema italiano d'amore, di morte e di purificazione.

III.

Circa quattrocento codici vide e dugencinquantadue ne collazionò l'Appel con implacabile pazienza e diligenza per la sua edizione de' *Trionfi*. La lezione ch'egli dà, è quasi sempre la più attendibile, benchè più d'una volta, tra più lezioni circa le quali manifestamente il poeta medesimo era ancora perplesso, il critico sia troppo trascorso a eleggerne una. E nel ragguaglio de' codici a lui parve di ritrovare la riprova dell'ordinamento proposto da lui.

I codici dunque a un dipresso offron tre maniere d'ordinamento.

Prima:

1. *Al tempo*	Trionfo dell'Amore
2. *Era sì pien*	
3. *Poscia che*	
4. *Stanco già*	
5. *Quando ad un*	Trionfo della Pudicizia
5. *Quanti già*	Trionfo della Morte
6. *Quella leggiadra*	
7. *La notte*	
8. *Nel cor pien*	Trionfo della Fama
9. *Da poi che Morte*	
10. *Pien d'infinita*	
11. *Io non sapea*	
12. *De l'aureo*	Trionfo del Tempo
13. *Da poi che sotto*	Trionfo dell'Eternità

In quest'ordinamento l'Aldina del 1501, che divenne poi la volgata, non introdusse altre variazioni fuorchè la trasposizione del capitolo 4, collocato 2 giusta la volontà del poeta; l'esclusione del frammento 5ª, ch'è un secondo cominciamento del *Trionfo della Morte*, e l'esclusione di tutto intero il capitolo originario 8.

Seconda:

È molto irregolare. I capitoli indiziati di ripudio o formano un gruppo a parte, il più spesso in principio, talora a mezzo, talora in calce della raccolta, o vi sono sparpagliati per entro quasi ad arbitrio. Da tale instabilità di collocazione l'Appel si tenne licenziato a conchiudere che codesti capitoli, dunque, quasi anime di limbo, dovettero ultimamente venir lasciati da parte nell'ordinamento de' *Trionfi*.

Terza:

1, 2, 3, 4, 5ª-6, 7, 8-9, 10, 11, 12. 13. Vale a dire che l'ordinamento è quello della prima maniera, salvo che il primo capitolo del *Trionfo della Morte* è contaminazione del frammento 5ª e del capitolo 6, e il primo del *Trionfo della Fama* è contaminazione del vecchio canto *Nel cor pien* col nuovo capitolo *Da poi che Morte*. È l'ordinamento seguìto dal Mestica.

Se non che, guardiamo un po' da vicino come potesser nascer distribuzioni così discordanti, e se v'avesse parte la volontà del poeta.

Ludovico Beccadelli, che sui primi del Cinquecento ebbe fra mano i *Trionfi* autografi, narra: « Li fogli, che di sua mano scritti ho veduto, sono stati di due sorti... Quelli erano quasi tutti li Trionfi, da quello della Morte in poi e del Tempo. Le dette scritture erano certo di sua mano; perchè oltre il carattere conforme [all'] altre cose c'ha lasciato scritte, sono di tante maniere corrette e rimutate, che altro che lo Autore istesso non lo può haver fatto. Et considerai che erano scritti di due sorti, ciò è

una più confusa, et in ogni foglio, l'altra in miglior carta et più ordinatamente, et manco interlineata, et chiosata, donde chiaramente si vedeva che l'una era la prima bozza per dir così delle sue inventioni, l'altra era poi com'il registro, donde nette le riportava ».

E più avanti: « Li Trionfi ch'in Capitoli ha trattato, furono da lui composti et corretti in buona parte, ma non tutti, nè ancho esplicati a suo modo; et sopravenuto dall'infermità della vecchiezza, et dal desiderio di attendere all'anima, gli lasciò imperfetti, o non rassettati: et però scrivono i più antichi autori della sua vita che quelli alla sua morte non erano in libro ordinati, ma invogliati in più ruotoli furono trovati tra le scritture ».

Donde si rileva:

1° che il Petrarca, a tutti i segni, lasciò incompiuti i *Trionfi;*

2° che almeno una parte ne lasciò in due stesure, l'una anteriore, l'altra posteriore, ma ciascuna su carta (non avea pur dunque pensato a una trascrizione in pergamena, che sarebbe stata la copia suprema) e « interlineata, e chiosata »;

3° che alla morte del poeta, i *Trionfi* non erano punto raccolti in libro, ma « invogliati in più ruotoli », vale a dire distribuiti in quaderni.

Già tutto questo basterebbe a metterci in guardia contro qualunque congettura sur una volontà definitiva del poeta così circa la lezione, come circa l'ordinamento dell'opera sua. In oltre, chi legga il *Trionfo della Fama* avverte, non senza stupore, che il poeta ragiona nel primo e nel secondo capitolo de' celebri nelle armi, e dai tempi più antichi vien giù fino al « gran Colonnese » Stefano il vecchio; mentre un capitolo solo consacra ai celebri nelle lettere e si ferma agli antichi. Qui è manifesto che manca un capitolo, il quale enumerando i letterati cristiani facesse riscontro al secondo, ove anche s'esaltano i guerrieri mo-

derni; giacchè non è punto credibile che il Petrarca volesse negare la celebrità a tutti gli scrittori fioriti dopo Cristo, anche a quel Sant'Agostino, che fu quasi la sua guida spirituale.

E che la cosa vada proprio così, è confermato da un altro luogo del Beccadelli: « Più voglio dir che il Petrarca pensò far altretanto nel capitolo de letterati, ciò è meglio ordinarli, et più distintamente, perch'io vidi tra quelli fogli ch'andarono in Francia, che di sopra dissi, ch'in uno del 1371 di luglio haveva cominciato un altro principio, che diceva: *Poi che la bella e gloriosa donna;* ed erano circa Ternarii 37 ». E il Daniello ce ne conservò tre:

Poi che la bella e gloriosa donna
Così ornata giunse da man destra,
Volsimi a l'altra di valor colonna,

E vidi a quella man gente silvestra,
Tacita e grave, che pensando havea
Fatto al ciel con l'ingegno alta finestra.

Ivi vidi colui che puose idea
Ne la mente divina, e chi di questo
E d'altre cose seco contendea.

E codesti due personaggi son due teologi cristiani di certo. Il resto del frammento non s'è più ritrovato.

È indubitabile dunque che il Petrarca nè compì, nè ordinò, nè raccolse il suo poema. Egli lasciò dei quaderni contenenti capitoli nuovi (sia nella prima copia, che nella seconda più netta, ma sempre costellata d'emende e di varianti), frammenti, capitoli vecchi: il tutto accompagnato da postille che si riferivano a qualche suo disegno per l'ordinamento definitivo, provvisorie a ogni modo e non sempre facili a intendere. Di qui la discordanza fra i menanti posteriori.

E ora noi possiamo ricostruire a un dipresso ciò che

rimase de' *Trionfi* dopo la morte del poeta, e renderci conto di quella discordanza.

1° Un quaderno dovea contenere *La notte* e *Nel cor*, i due capitoli del primo concepimento, riveduti e corretti. Probabilmente su l'uno sarà stato scritto *Capitulum 1* e su l'altro *Capitulum 2* o qualcosa di simile.

2° Un quaderno dovea contenere il capitolo *Stanco già* con la postilla riportata dal collazionatore Casanatense « *3 capitulum. 3 vel 2 ut videtur. hoc placet.* » [4]).

3° Un quaderno dovea contenere i tre canti del *Trionfo d'Amore* composti prima co' titoli rispettivi *Amoris 1*, *Amoris 2*, *Amoris 3*.

4° Un quaderno dovea contenere gli stessi tre canti in copia più netta con i medesimi titoli. La copia probabilmente fu fatta il 12 settembre 1360 [5]). La prima stesura fu quella adoperata del collazionatore Casanatense e in parte dal Parmense; la seconda quella adoperata dal collazionatore Parmense e dal Laurenziano [6]).

5° Un quaderno dovea contenere il *Trionfo della Pudicizia* con a capo l'annotazione *4 triumphus* trascritta dal collazionatore Parmense; il frammento *Quanti già* e, accanto a questo, il primo capitolo del *Trionfo della Morte* col titolo *Mortis 1*.

6° Un quaderno dovea contenere i tre primi capitoli del *Trionfo della Fama* nella prima stesura, più il principio del quarto, *Poi che la bella*.

7° Un quaderno dovea contenere gli stessi tre capitoli in copia più netta, senza il quarto non anche finito; e accanto al primo capitolo il principio del canto *Nel cor*, che il poeta vagheggiava di sostituire all'altro principio. In

[4]) Cfr. Appel, *Zur Entwickelung ital. Dicht. Petrarcas*, 1891, p. 130.

[5]) Appel, *Zur Entwickelung*, p. 139.

[6]) F. Pellegrini, *I Trionfi*, secondo il cod. Parmense, 1636, p. XV sgg.

entrambi i quaderni si sarà avuto i titoli: *Famae 1*, *Famae 2*, *Famae 3*.

8° Un quaderno dovea contenere il *Trionfo del Tempo*.

9° Un quaderno conteneva il *Trionfo dell'Eternità*, «*ultimus cantus*», ed è quello che si conserva di man del poeta nel cod. Vaticano 3196. ff. 19-20.

Con un tal materiale dinanzi agli occhi (nè tutti l'ebbero tutto), che potean fare gli amanuensi?

Alcuni s'attennero ai numeri. Leggendo *Capitulum 1* e *Capitulum 2* su *La notte* e *Nel cor* li trascrissero primi; leggendo *3 capitulum* in principio della postilla a *Stanco già*, e non intendendo il rimanente, lo trascrissero terzo. Trascrissero poi gli altri Trionfi secondo l'ordine che risultava dal senso, accogliendo qua e là a capriccio i frammenti. De' quali non si può dire se più d'uno sia stato trafugato subito dopo la morte del poeta, di guisa che poi non apparve ne' codici; come accadde per l'appunto a quello, di cui ragionammo, onde doveva aprirsi il quarto capitolo del *Trionfo della Fama*.

Altri, più oculati, si lasciaron guidare dal senso. S'avvidero che l'entrata del poema era il capitolo *Al tempo*, e prima copiaron questo coi due che seguivano; poi, rilevando dal contesto che *Stanco già* apparteneva al trionfo medesimo, lo collocarono quarto, sembrando tutti occupati i tre posti antecedenti dalle didascalie (*Amoris 1*, *Amoris 2*, *Amoris 3*) che accompagnavan quegli altri capitoli. Ormeggiando il senso, copiarono il *Trionfo della Pudicizia*, quindi il frammento *Quanti già* che accompagnava il *Trionfo della morte* e in fine, esattamente interpretando la didascalia sul capitolo del *Trionfo della Morte* (*Mortis 1:* Mortis primum capitulum), appresso questo trascrisser secondo il capitolo che per il senso gli si collegava, *La notte*. E perchè a questo seguiva sul quaderno *Nel cor pien*, esemplarono intero anche questo vecchio capitolo, trascurandone naturalmente il principio ripro-

dotto accanto a quello del *Trionfo della Fama;* e senz'altro impaccio tirarono avanti fino alla fine.

E vennero gli amanuensi che obbedirono, come quello del cod. Palatino di Firenze 195, a una norma critica.

Costoro intesero bene che il capitolo *Stanco già* era il più nobile ornamento del primo trionfo; che il Petrarca esitava ancora, quando morì, fra *Quanti già* e *Quella leggiadra* come principio del terzo trionfo e che il capitolo *La notte* n'era il coronamento; che al posteriore cominciamento del *Trionfo della Fama*, *Da poi che morte*, il poeta preferiva già forse la contaminazione *Nel cor pien*, onde questo trionfo legava meglio con l'antecedente; e diedero un ordinamento del poema che pare a me, senza dubbio, su tutti il più bello e il più ragionevole. Soltanto, non riuscirono a cogliere l'intero significato della postilla accennante alla collocazione definitiva di *Stanco già*, e traditi dalla didascalia degli altri tre canti, ei pure lo relegarono quarto.

IV.

Conchiudo. A parer mio nè la felice intuizione del Mestica circa l'ordinamento, nè la scrupolosa, paziente, minuta indagine dell'Appel circa la lezione, ci hanno pur dato una edizione de' *Trionfi* spregiudicata e scientifica. La volontà dell'autore non è qui da scrutare: il poeta lasciò imperfetta l'opera sua, e fino all'ultimo era titubante su la risoluzione d'alcuni problemi i più delicati, che la riguardavano. L'edizione critica dei *Trionfi* dovrebbe per l'appunto rispecchiar fedelmente codesta incertezza.

Dov'è provato che una lezione fu rigettata per sempre, si preferisca la nuova e quella si lasci in nota; dove occorno due o tre varianti dello stesso luogo circa le quali il poeta era ancora perplesso, si stampino tutte, l'una nel

testo, in margine l'altre, come usava il Petrarca medesimo. Per l'ordinamento si stampi:

1. *Al tempo*	TRIUMPHUS CUPIDINIS
2. *Stanco già*	
3. *Era sì pien*	
4. *Poscia che*	
5. *Quando ad un*	TRIUMPHUS PUDICITIAE
6. *Quella leggiadra* (e accanto l'altro principio, *Quanti già* secondo il Palat. 195)	TRIUMPHUS MORTIS
7. *La notte*	
8. *Da poi che Morte* (e accanto l'altro principio, *Nel cor pien* secondo il Palat. 195)	TRIUMPHUS FAMAE
9. *Pien d'infinita*	
10. *Io non sapea*	
11. Il frammento *Poi che la bella*	
12. *De l'aureo*	TRIUMPHUS TEMPORIS
13. *Da poi che sotto*	TRIUMPHUS AETERNITATIS.

1904.

LA « CARTA D' ITALIA » DEL PETRARCA

Fra gli altri titoli alla gloria di « primo uomo moderno » il Petrarca ha sempre avuto anche quello della più antica carta geografica d'Italia, la quale avrebbe composta in Napoli aiutato da Roberto d'Angiò. La tradizione è riferita da Flavio Biondo con le seguenti parole: « pictura Italiae, quam in primis sequimur, Roberti regis Siciliae et Francisci Petrarchae eius amici opus » [1]). Di qui la tradizione passò in alcuni commentatori del poeta, giunse al Baldelli, fu raccattata nel secondo volume della *Storia delle matematiche* del Libri, s'insinuò nel primo del *Risorgimento* del Voigt e in fine fu riferita da Giovanni Marinelli nella *Terra:* « ...la prima carta d'Italia del Rinascimento sulla quale possiamo arrestarci è ancor sempre quella *pictura Italiae* che il Biondo da Forlì dice opera di Roberto di Napoli e dell'amico suo Francesco Petrarca e alla quale perciò si dovrebbe assegnare per data circa la metà del sec. XIV. Certamente doveva essere abbastanza particolareggiata se il Biondo medesimo, circa un secolo appresso, dal confronto di tale carta coll'aspetto effettivo dei territori da essa rappresentanti quale appariva a suo tempo, credeva di poter arguire una serie di modificazioni nei rami del delta padano [2]) ».

Se non che il Marinelli medesimo aveva pur manifestato

[1]) *Ital. illustr.* VIII, 352.

[2]) *La Terra*, Milano, Vallardi, p. 17.

alcun sospetto circa codesta carta famosa, osservando in un *Saggio di cartografia veneta:* « È chiaro che noi non possiamo tener conto di notizie incerte, come quella delle carte geografiche possedute e costruite dal Petrarca » [3]).

Potè veramente il Petrarca tracciare una *pictura Italiae* con la cooperazione del re di Sicilia?

Roberto d'Angiò fece dimora in Avignone dal 1319 al 1324; ma allora il Petrarca studiava a Montpellier e a Bologna, era nell'adolescenza e, se potè udir novelle del re, certo non lo conobbe. Di fatti, il 4 gennaio 1339, annunziando il poeta a Dionisio di Borgo San Sepolcro, il quale a quella corte era stato invitato, una lettera ricevuta dal re, avverte: « ...le parole della lettera, che, *senza avermi conosciuto*, con cortesia e familiarità veramente singolari si è degnato dirigermi... ». Dunque, il Petrarca non conobbe Roberto avanti la fine di dicembre del 1338, e il principio di quella dimestichezza fu una lettera molto benigna, onde il re accompagnava al poeta già illustre un suo epitaffio per la nipote defunta.

Appunto in quel torno di tempo il Petrarca s'arrapinava per farsi offrire la laurea poetica; e gli parve che il re potesse spianargli la via. Queste pratiche non son tutte note, giacchè convenne al Petrarca di lasciarle nell'ombra: a noi solo risulta che, poco più d'un anno appresso, il 22 agosto 1340, egli aveva ricevuto da Roma e da Parigi l'invito di cinger la laurea, e subito finse di non volerlo accettare, se prima Roberto stesso non l'avesse esaminato a Napoli. Qui giunse ne' primi di marzo del 1341, s'intrattenne col re fino al 4 aprile, un mese in tutto, e il dì 8 aprile accadde in Roma la cerimonia dell'incoronazione. Nel gennaio del 1343 re Roberto morì. Dal 21 aprile 1341, quando il Petrarca gli scrisse da Pisa descri-

[3]) Negli *Atti della deputazione di storia patria veneta,* 1881, p. XXXIV n. 4.

vendo l'incoronazione, al giorno della morte, non si sa che tra i due sia più corso altro rapporto.

Da tutto ciò si rileva che, se una *pictura Italiae* fu composta dal Petrarca e da Roberto d'Angiò, tale lavoro non potè essere intrapreso e compiuto se non appunto in quel mese che il poeta soggiornò alla corte di Napoli, fra i primi di marzo e i primi d'aprile del 1341.

E, innanzi tutto, sarebbe potuto bastare un mese, anche se interamente impiegato a quest'operazione, per la stesura della prima carta d'Italia? Certo, bisognava raunare le ricerche e le testimonianze de' cosmografi anteriori; bisognava scrivere a più dotti per nuovi ragguagli e più sicure informazioni; bisognava andare o mandare in luoghi men conosciuti per qualche indagine; bisognava scrutare, studiare, chiedere, controllare: e a un lavoro tanto vario e complesso, non che un mese, anche un anno sarebbe stato insufficiente.

E ne sarebbe rimasta notizia; giacchè un così scrupoloso esploratore della verità oggettiva, qual era il Petrarca, avrebbe scritto su l'argomento più lettere, le quali non avrebbe poi certamente distrutte. Per aver chiesto una volta all'inglese Riccardo de Bury nel 1333 una notiziola geografica, il luogo esatto dell'*ultima Thile*, seguitò a pensarvi molti anni egli stesso, ne riscrisse a Riccardo, intraprese un viaggio nel mar Britannico, fece nuove e diligenti ricerche sul luogo e ne dissertò dottamente in una lettera diretta a Tommaso Caloria nel 1337 [4]). E di un'operazione tanto più seria, importante e difficile, quale sarebbe stata una *pictura Italiae*, non si sarebbe dato alcun affanno, non ne avrebbe detto nulla ad alcuno, non ne avrebbe lasciato il più fuggevole accenno nelle sue lettere? Il Petrarca fu uomo acuto e vanitoso ad un tempo:

[4]) *Famil.* III 1. Se ne ricorda anche in una postilla a Plinio, dopo il 1350: cfr. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 275 n. 2.

egli certo non ignorava nè la difficoltà e la novità dell'impresa, nè l'onore che gli sarebbe venuto dal mandarla a compimento: se l'avesse attuata davvero, si può tenere per fermo che l'avrebbe modestamente magnificata per tutta la Cristianità.

Del rimanente, a che cosa attendesse il Petrarca presso Roberto, è riferito, più minutamente che altrove, nella *Lettera a' Posteri*. «E mi risolsi a passare per Napoli; e venni in presenza di quel grandissimo Monarca e filosofo, che fu Roberto, più per la sua dottrina che non per la corona regale famoso e celebrato, unico re che alle scienze ed alla virtù s'avessero amico i tempi nostri, da lui chiedendo che qual giudizio convenevole gli sembrasse di me, tal ei profferisse. Or io meravigliando rammento, e se tu saperlo potessi meraviglieresti, lettore, le onorevoli accoglienze, e le dimostrazioni di amore, ond'egli fummi cortese: nè può ridirsi quanto l'animo gli godesse nel sentire del venir mio la cagione: chè da un lato ammirò la giovanile mia fidanza, pensò dall'altro non poca gloria dall'onore, ch'io chiedeva, tornare a lui stesso, cui solo fra tutti i mortali aveva io giudicato capace a sentenziare di me. Poichè di mille svariate cose ebbe meco ragionato, io gli feci vedere il mio poema dell'Africa; e tanto gli piacque che come singolare favore mi pregò che volessi a lui intitolarlo: nè poteva io, nè certamente voleva, alla onorevole dimanda non consentire. E per quello che fu lo scopo del mio viaggio prefisse egli un giorno, nel quale continuo mi esaminò dal mezzodì fino alla sera. E perchè alla materia che fra le mani cresceva il tempo venne meno, seguitò a fare il medesimo ne' due giorni appresso: e messo così per tre giorni il mio povero ingegno alla prova, nell'ultimo degno di ricever la laurea mi giudicò. La quale in Napoli ei mi esibiva, e con preghiere facevami forza perchè l'accettassi: ma più che il venerando desiderio di quel gran re valse, nell'animo mio, l'amor di

Roma ». E nella lettera da Pisa a Roberto si rifrange anco un'eco di quegli eruditi conversari di Napoli: « A chi ti legga versi od istorie, anzi orazioni ancòra e dialoghi, tu benigno e paziente ti degni prestare l'orecchio ». Come ognun vede, i principali argomenti onde il poeta trattò con Roberto son tutti accennati in codeste due lettere: il poema dell'*Africa*, i versi, le storie, le orazioni, i dialoghi; ragionarono anche della magia di Vergilio [5]), dell'allegoria dell'Eneide [6]), di Tito Livio [7]), della corte di Francia [8]): non una parola di quella che sarebbe stata l'opera più faticosa e più rilevante, la *pictura Italiae*. Se il Petrarca ne tacque, vuol dire che non ne fece nulla, e la tradizione raccolta dal Biondo è una fandonia.

Del rimanente, una carta, e la prima carta d'Italia, avrebbe dimandato assai più larga dottrina geografica che non avesse il Petrarca. Il quale non fu certo digiuno di quella materia: scrisse l'*Itinerarium Syriacum*, in cui dimostra un'esatta conoscenza delle terre d'oltremare; conobbe la *Topographia Hiberniae* di Giraud de Barré; si giovò di carte geografiche a cui spesso si riferisce nelle sue postille sul commento di Servio e su la *Historia* di Plinio [9]); le stesse postille attestano che il più antico umanista italiano fu singolarmente curioso di notizie geografiche. Ma le postille geografiche non sono già molte, nè tali da rivelare un vero cosmografo, un cosmografo che, nientemeno, avrebbe tracciato la prima carta d'Italia. Nè in tali postille occorre mai pur l'ombra d'un riferimento a quella famosa *pictura Italiae*, nè anco dove sarebbe parso, non dico opportuno, ma necessario. Così, quand'egli disserta

[5]) *Itiner. syriac.* in Oper. p. 660.
[6]) J. Boccacci, *Geneal. deor.* XIV 22.
[7]) *Rer. memor.* I 2, in Oper. p. 397.
[8]) *Rer. memor.* I 2, in Oper. p. 405.
[9]) Cfr. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, pp. 126 e 276.

a f. 95 del commento di Servio all'Eneide (nel *Virgilio* dell'Ambrosiana) circa il nome antico e moderno di Messana e di Columpna regia, cita la *Cosmographia* di Pomponio e le « carte vetustissime », ma non punto la sua. Così, quando al f. 98 del medesimo codice, disputa circa la topografia di Castrum o Castra Minerve, di Calipolis e d'altri luoghi contigui in Calabria, cita Pomponio, gli « scriptores », i « cosmographos », le carte antichissime, ma non punto la sua. Naturale: non l'aveva pensata mai.

1904.

ANCORA DELLA «PICTURA ITALIAE» ATTRIBUITA AL PETRARCA E A ROBERTO D'ANGIO'.

Nel fasc. I-II della Rivista geografica italiana, il professore G. B. Siragusa, dopo aver riferito come io, in una mia noticina inserita nella Miscellanea nuziale Scherillo-Negri, recisamente negassi che il Petrarca e Roberto d'Angiò avessero mai messo insieme la carta geografica dell'Italia, che venne loro attribuita da Flavio Biondo, s'ingegna di provare che quella carta geografica, o almeno un qualunque lavoro geografico, carta, descrizione, prosa, poesia, non si sa bene che, potè venir compilato davvero da que' due valentuomini.

Non vorrei parere testardo: sarei quasi lieto che l'affettuoso biografo di Roberto potesse aggiungere al lauro del suo savio re quest'altra fronda geografica; ma, francamente, il discorso del Siragusa non ha fatto che rafforzarmi nella mia opinione.

Che la *Pictura Italiae* fosse una carta geografica, un poema o un trattato, la questione rimane pur quella: è opera del giovine poeta e del vecchio re? Osservo di passata, per altro, che il dubbio del Siragusa è forse eccessivo. Lasciando stare il titolo, che dice poco, i due luoghi in cui Flavio Biondo si riferisce alla *Pictura Italiae* dànno l'idea più d'una carta, che d'un poema o d'un trattato. La prima volta è avvertito che quell'opera «Vicuentiam, Vicueriamque et Conam vicos profluenti Pado appositos habet». Quest' *appositos habet* risveglia un'immagine grafica meglio

che verbale. La seconda, è rilevato che l'opera de' due autori non ha il canale di Ficheruolo: « ipsum non habet ramum ». Qui pure *habet*, e non certo per caso. Anc'oggi in italiano non vien fatto di dire che un trattato di geografia *ha* i tali e tali villaggi segnati su la riva del Po, non *ha* il canale di Ficheruolo: *colloca* o *pone* nel primo caso, *ricorda* nel secondo, son l'espressioni più proprie e consuete. D'una carta geografica invece è detto assai bene che *ha* que' villaggi e quel canale.

Ma c'è di più. Se la *Pictura Italiae* fosse stata una descrizione in prosa o in versi, come s'ha a intendere la collaborazione? Il re avrebbe fornito notizie e il poeta le veneri del suo stile latino? Ma in questo caso è verisimile che la *Pictura* recherebbe senz'altro il nome del solo Petrarca: al più questi si sarebbe degnato d'elogiare il suo collaboratore, come Lucrezio fa d'Epicuro nel primo libro della *Natura*. O avranno composto un verso ciascuno? O il Petrarca avrà cantato la geografia dell'Italia superiore, e Roberto quella del regno di Sicilia *citra et ultra Pharum?* Non me ne so persuadere; e preferisco attenermi alla carta geografica.

* * *

Tornando alla quale, io non ebbi a suggerir mai che non fosse esistita; affermai, e ora riaffermo, che non fu composta da' due autori sopralodati. E questo per più ragioni: 1.° Perchè risulta provato che le relazioni fra il Petrarca e Roberto, apertesi solo nel 1338, non furon veramente continue che durante il marzo del 1341, quando il Petrarca si recò a Napoli avanti la laurea; e cessarono poi quasi subito. 2.° Perchè di codesto lavoro, la cui somma importanza non poteva sfuggire a un uomo come il Petrarca, nè egli, nelle numerose sue opere, dove son ricordati financo gl'imparaticci di scuola, nè i molti amici suoi che, lui

vivo o morto da poco, l'esaltarono in tutt'i modi, serbarono alcun ricordo. 3.° Perchè lo stesso Petrarca, che pure, in qualche sua trattazione geografica, avrebbe avuto, non dico il pretesto, ma l'opportunità di ricordare quell'opera sua, ne tace affatto.

Alla prima ragione il Siragusa, dopo aver consentito, non senza qualche esitazione, che il carteggio fra i due cominciò nel 1338, oppone che dal 1338 al 1341: « *non dovette interrompersi, e sebbene non se ne abbiano notizie precise, non è verosimile che s'interrompesse dopo* ». Davvero? O perchè? C'era forse una legge, un rito, un'istituzione, per cui un uomo che avesse scritto una volta a un sovrano, dovesse continuare a mandar lettere vita natural durante? Nel dicembre del 1338 Roberto, che conosceva il Petrarca di fama, benchè non di persona [1]), gl'invia da rivedere un suo epitaffio per la nipote. Il Petrarca risponde, come ognuno può figurarsi, ringraziando dell'insigne favore; ma al tempo stesso si caccia in testa di farsi insignir della laurea dal re, e ne scrive anche all'amico Dionisio di Borgo San Sepolcro, candidamente avvertendo: « Se son degno ch'egli mi chiami, bene; se no, fingerò d'avere frainteso e, nel dubbio, le parole della lettera che, senza avermi conosciuto, con cortesia e familiarità veramente singolari si è degnato dirigermi, trarrò a significare che m'abbia chiamato ». Il re, invece, non lo chiamò; l'amico gli avrà fatto intendere ch'era meglio non tentar quell'astuzia: e il poeta dovette aspettare circa altri due anni prima di ricever l'invito, non già da Roberto, ma dal Senato di Roma e dall'Università di Parigi. Ma lì per lì, certo, ei

[1]) *Hominis incogniti*, detto di sè dal Petrarca, si può intendere anche nel senso, avverte il Siragusa, che « il re degnava di scrivere a lui sconosciuto, ossia oscuro: manifestazione forse di quell'ipocrita modestia che il Petrarca spesso affettava ». E nella stessa lettera, in cui simulava tanta modestia, avrebbe sollecitato l'onore di venire insignito della laurea poetica dal re più sapiente d'Europa?

rimase male; e la relazione *dovette interrompersi*, perchè riusciva imbarazzante ad entrambi.

Se non fosse stata interrotta, ne avrenmo le prove nell'epistolario di messer Francesco. Che il Petrarca, allora e anche dopo, seguitasse a carteggiare co' funzionarii della corte angioina (fino al 1341 non carteggiò veramente fuorchè con Dionisio, ch' e' conosceva anche prima), o che, dopo la morte del re, ricevesse oneste accoglienze presso la regina Giovanna (sfido! ci andava come oratore di Clemente VI), non che prove, non sono nè pure indizii di relazione seguìta fra il re e il cantore di Laura. La vera prova, la sola, sarebbero le lettere scambiate fra i due: e nell'epistolario del Petrarca non ce n'è altre a Roberto che la prima, già ricordata, del 26 dicembre 1338, e quella del 21 aprile 1341, in cui lo ringrazia dell'ospitalità e gli dà novelle dell'incoronazione; oltre un'epistola in versi del 1342 sulla morte del padre Dionisio. Ora chiunque sappia con quanta religione serbasse il poeta le copie delle sue lettere, e come si crucciasse se alcuna gliene smarrivano (legga il Siragusa le *Famil.* V, 16 a Marco Barbato e V, 17 a Guido Settimo); chiunque sappia come l'epistolario fu raccolto e ordinato dal Petrarca medesimo, e ce ne rimangono più di cinquanta codici, fra i quali tre interi, e alcuno di pugno del poeta; non può dubitare che se al re di Sicilia due sole lettere vi si contengono, quelle due scrisse il Petrarca, e non altre.

Si potrà sospettare perfino che da codice a codice qualche lettera andasse smarrita; ma è assurdo immaginare che ciò proprio accadesse per tutte quelle dirette a Roberto, numerose non meno che gravi, giacchè la collaborazione per un lavoro di quella sorta dovè esser lunga, attiva, scrupolosa, costante.

* * *

Ma, oppone il Siragusa alla mia seconda ragione, il lavoro *potè* compilarsi per servire agli scopi politici e militari del re, il quale *potè* credere utile di preparare gli studi necessari alla conoscenza de' luoghi, esigendo il riserbo e il silenzio, e così *potrebbe* spiegarsi che nelle lettere del Petrarca non ne sia rimasta traccia. Già: a furia di *potè* e di *potrebbe* che cosa non si riesce a affermare? Ma la storia non si costruisce su le possibilità, bensì su fatti accertati e su quelli probabili. Qui in vece il fatto accertato è che le lettere del Petrarca a Roberto son due, e che nè lì, nè altrove si ragiona d'una *Pictura Italiae:* e i varii *potè* del prof. Siragusa non sono punto probabili, perchè, in primo luogo, le mire di Roberto su l'Italia furon sempre non più che esercitazioni oratorie de' suoi partigiani; in secondo luogo non si capisce come e a che proposito la compilazione d'una carta d'Italia, la quale non era fatta per esser data alle stampe, avrebbe potuto suscitare i sospetti de' suoi nemici; in terzo luogo il Petrarca compilò l'intera raccolta delle sue Lettere famigliari nel 1361 (e le altre più tardi) quando Roberto era volato al Creatore da vent'anni o più, qualunque riserbo era sciolto, e il poeta non avea più motivo di tener sotto chiave il proprio carteggio con l'Angioino.

Inesplicabile affatto è che, d'un'opera così rilevante, niuno fra gli eruditi del tempo chiedesse notizie al poeta, niuno si curasse di ricavarne copie, niuno la ricordasse nelle molte biografie e negl'infiniti commenti dati in luce dopo la morte di lui: nè il Boccaccio, nè Pietro da Castelletto, nè Filippo Villani, nè Domenico Bandini, nè Pietro Paolo Vergerio, che pur tutte enumera a una a una le opere del Petrarca, financo l'*Itinerarium syriacum*, financo i *Salmi Penitenziali*, nè altri. Che nell'epistolario non

si trovi notizia d'un libretto di scarsa importanza, quale l'*Itinerarium*, composto per comodità d'un amico milanese, che volea recarsi a' Luoghi Santi, s'intende: lo stesso poeta non dovea farne gran conto, e poi lo scrisse ne' più tardi anni della sua vita [2]). A ogni modo, si trova già nella più antica stampa delle sue Opere, è ricordato da' biografi. Ma la prima carta geografica dell'Italia o anche un poema didascalico, un trattato geografico, minuto a tal segno da enumerare tutt'i villaggi che sorgevano in riva a' mille fiumi d'Italia, gli affluenti, i bracci, i canali, e tutto il resto in proporzione, non era opera nè di mediocre importanza, nè di poca fatica: avrebbe fatto onore anche a un Petrarca; nè questi fu uomo da passarla sotto silenzio; tanto più se potea darsi l'aria di rendere omaggio al collega, come quando, nell'Epistola a' Posteri, composta nel 1370, egli rammenta la molta dottrina di re Roberto; come quando in una lettera a Marco Barbato (*Famil.* V, 1) lamenta la morte di quello; come quando nel cap. I del *Rerum memorandarum*, scritto assai dopo la morte del re, torna a lodarne l'ingegno e i costumi.

* * *

Alla mia terza ragione, che il Petrarca, nelle postille al commento di Servio, non cita mai la *Pictura Italiae*, nè pure dove parrebbe più necessario, obietta il Siragusa che « questa *non era una fonte*, come le altre cui egli attingeva, e *sarebbe* strano che a provare il suo assunto egli avesse citato se stesso ».

[2]) All'*Itinerarium syriacum* penso che si riferisca l'enfatica e oscura allusione del Boccaccio in fine all'opera *De Montibus, silvis* etc., riportata da A. Hortis, *Studi sulle opere latine del B.*, Trieste, 1879, p. 235 sgg. Il Boccaccio dovea sapere soltanto che il suo amico attendeva a un'opera di geografia; ma non par che n'avesse altra notizia.

Non era una fonte? Ma come? Il re di Sicilia, secondo che accerta il Siragusa, «manda per ogni dove a raccogliere le notizie»; si tratta dunque di notizie di prima mano, originali, nomi, posizioni, misure, riscontrate su i luoghi, riferite da testimoni oculari ed esperti: e quella non è una fonte? E che cosa è allora una fonte goegrafica? O il prof. Siragusa intende applicare alla geografia descrittiva il concetto di tempo, come alla storia? Per questa il valore d'una testimonianza si può ritenere a un dipresso tanto più grande, quanto ella è più antica, cioè più prossima a' fatti accaduti; ma per quella il valore della testimonianza dipende solo dalla diligenza dell'osservazione: i luoghi non passano.

E perchè poi *sarebbe strano* che, a confortare qualche sua indicazione geografica, il Petrarca avesse citato se stesso? Il Siragusa, nella sua comunicazione, cita se stesso non meno di quattro volte: e giocherei che codesto non parrà strano a nessuno. Del rimanente il poeta, ricordando la propria carta, non avrebbe potuto che riferirsi a notizie fornitegli da tutti que' dotti che il re aveva mandati *per ogni dove* a raccoglierle: non eran sue opinioni, eran dati di fatto.

Riepilogando: all'argomentazione del Siragusa non rimane altro puntello che una testimonianza sospetta, proprio quella del Biondo. Il quale fu, se si vuole, un erudito sagace e coscienzioso, benchè tale non parve al Niceron, fre i vecchi critici, e ad Alfredo Masius, fra i recenti; ma compose la sua *Italia illustrata* nel 1453, vale a dire più di cent'anni dopo la morte di Roberto d'Angiò e circa ottanta dopo quella di Francesco Petrarca; non dice mai donde avesse, nè s'indovina da chi potesse avere, quella carta famosa, ch'era rimasta ignota a' più intimi del poeta; e le due sole altre volte, escluse le citazioni geografiche, in cui ricorda il Petrarca, dice due falsità. A proposito di Verona e de' suoi signori, asserisce che «Canis grandis Scaliger»

fu « Dantis *Franciscique Petrarchae amicitia* magis quam sua potentia notus ». Ora Can Grande morì nel 1329, nè risulta che il poeta, allora su i venticinque anni, non che essergli amico, l'avesse mai conosciuto; a Verona il Petrarca non si recò avanti il 1345. Trattando della Campania, dà per sicuro che il Petrarca « a Roberto rege Neapolitano gallicana oriundo progenie rogatus Neapolim *bis* se contulit », mentre la seconda volta che il poeta v'andò, Roberto non era tra i vivi, e la prima non vi fu chiamato, ma v'andò spontaneamente, e si fece presentare al re dal suo compagno di via, Azzo da Correggio [3]). Non c'è dunque da trasecolare che un uomo così male informato circa la biografia del poeta, anche gli attribuisse, su la fede di chi sa qual tradizione, un'opera geografica che non gli apparteneva. Quello di regalare a messer Francesco della roba non sua, fu un vezzo del Quattrocento. Così andarono sotto il suo nome un *Propositum factum coram Rege Hungariae* e la *Chronica delle vite de' Pontefici et imperatori romani*, stampata a Firenze nel 1478.

Flavio Biondo avrà avuto di certo sotto gli occhi una carta d'Italia, che una tradizione (del resto a bastanza ristretta, poichè niun altro ne fa motto) attribuiva al Petrarca e a re Roberto: il suo torto fu quello d'accettar la tradizione alla cieca, come avea fatto per l'altre notizie riguardanti il poeta; di non ricercarne e valutarne la fonte; di prestare l'autorità del suo nome ad una fandonia. Ma non si può fargliene poi troppo carico, mentre pur oggi, in tanta perfezione di critica, la cosa sembra plausibile a un eminente maestro di geografia, quale è il mio venerando collega dell'Università di Palermo.

1918.

[3]) *Italia illustrata*, 1531, p. 416. La notizia circa il presentatore è del Boccaccio appr. D. Rossetti di Scander, *Petrarca Giulio Cesare e Boccaccio*, Trieste, 1828, p. 319.

PER LA GIUSTA COLLOCAZIONE DI DUE SONETTI DI FRANCESCO PETRARCA.

Il codice Vaticano latino 3195 che, come tutti sanno, contiene le due prime parti del poema italiano di F. Petrarca (la raccolta di rime che s'è soliti di dimandare il *Canzoniere*), fu diviso nettamente dal poeta medesimo: la prima parte si chiude col son. *Arbor victoriosa*; s'apre la seconda con la canz. *I' vo pensando*. Sul verso della c. 49, ch'è l'ultima della prima parte, scrisse una mano tardiva: *Francisci Petrarce expliciunt soneta de vita* [*in anxietate*] [1]) *amoris, et deo gratias*. Sedotto forse da quest'annotazione, messer Pietro Bembo, nella sua edizione delle rime del Petrarca impressa da Aldo Manuzio il 1501, le divise anch'egli in sonetti e canzoni *in vita di Madonna Laura* e *in morte di Madonna Laura* [2]); ma la divisione rimase pur quella

[1]) Oggi, come avverte il dr. E. Modigliani nella sua edizione del *Canzoniere*, Roma, 1904, p. 144 n., questa parola non si legge più per la macchia prodotta da un reagente chimico. Il quale fu adoperato sotto i miei occhi da monsignor Isidoro Carini, allora bibliotecario della Vaticana, e potemmo leggere distintamente *in anxiet. amor.*

[2]) Che Pietro Bembo, trascritto per Aldo chi sa da qual codice il testo delle *Poesie volgari* nel Vaticano latino 3197, collazionasse la sua trascrizione, avanti la stampa, sul codice originale, non può parer controverso a chi conosca la storia della questione così lucidamente riferita dal Mestica nel suo lavoro *Il Canzoniere del Petrarca* (cfr. il *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXI, p. 300 e sgg.).

Non intendo poi come l'ultimo editore delle *Poesie volgari*, il

del Petrarca. Più tardi, vale a dire nell'aldina del 1514, fu introdotta una partizione novella, ch'è poi la volgata, secondo la quale i componimenti in vita arrivano fino al son. *Signor mio caro* e quelli in morte cominciano col son. *Oimè il bel viso.*

Il rinvenimento del codice originale e in parte autografo di quelle rime consigliò gli editori a tornare all'antica divisione, la quale, riméssa in onore dal Mestica la prima volta, fu poi seguitata da tutti gli altri. Se non che codesta divisione, autentica quanto si voglia, è, almeno in un punto, irragionevole. E io fui, credo, il primo ad avvertire la cosa in fondo al mio scritto *L'ordinamento delle «Poesie volgari»*: «E non mi fermo su questo luogo se non per domandare come mai posson trovarsi, dopo la can-

dr. Modigliani, dal mio sospetto che «il Bembo dovette avvertire quell'annotazione quand'ebbe tra mano il codice originario, e non gli parendo dispregevole affatto, se n'avvantaggiò per la stampa d'Aldo Manuzio» si tenga licenziato ad attribuirmi l'idea che il Vaticano 3195 fosse stato l'antigrafo del Vaticano 3197; «ciò che è erroneo». La critica del dr. Modigliani è un po' troppo svelta. S'egli avesse studiato direttamente e seriamente il problema, si sarebbe persuaso che il Bembo collazionò per la stampa d'Aldo il suo codice sul codice originario, se bene delle varianti si giovò a modo suo e secondo il suo gusto; s'egli avesse osservato il Vaticano 3197, avrebbe inteso come non ci sia punto bisogno d'immaginare che il Bembo lo ricopiasse di sul codice del Petrarca, per ammettere che dalla notazione tardiva ed apografa della c. 49 possa esser venuta al Bembo l'ispirazione delle sue due rubriche: *Sonetti et Canzoni | Di Messer Francesco Petrarcha | In Vita di Madonna Laura* e *Sonetti et Canzoni | Di Messer Francesco Petrarcha | In Morte di Madonna Laura.* Le quali occorrono, non punto come ci s'aspetterebbe, in capo a ciascuna delle due parti o sul recto d'una carta di guardia; ma l'una sul *verso* della carta che precede la prima pagina delle rime, l'altra in fondo al *verso* della c. 98, in cui la prima parte finisce: luoghi entrambi non i più consueti per intestazioni; onde viene il sospetto che il Bembo ve le abbia segnate dopo la trascrizione di tutto il suo codice e quando per l'appunto si diede a collazionarlo con quello del poeta.

zone introduttiva alla seconda parte, que' due sonetti *Aspro core e selvaggio* e *Signor mio caro*, i soli in tutta la raccolta, i quali contrastino con quello studio d'una certa unità quasi di poema, determinata particolarmente nei prologhi e negli epiloghi, che si riscontra per tutto il volume » [3]). Di fatti, mentre la seconda parte contiene rime tutte di religione e di morte, que' due sonetti soltanto sprigionan faville di desiderio e d'amore terreno come tutt'i componimenti della prima parte, alla quale si vorrebbero ricongiunti e ricollegati.

Anche Adolfo Mussafia stupì della contraddizione [4]), nè riuscì a scavizzolarne un motivo plausibile, come non v'era prima riuscito il Cochin [5]). Giovanni Melodia, che pur seppe acutamente oppugnare l'altrui congetture su questo proposito [6]), non s'arrischiò di proporne alcuna per conto proprio.

Ma forse il poeta medesimo ci può aprir la via a risolvere il delicato problema.

Fra le poesie del Petrarca riprodotte diplomaticamente di sul Vatic. 3195 a cura del Modigliani, alcune sono segnate sul margine da una crocetta, con la quale, a mio giudizio, il poeta, rivedendo l'opera sua, intendeva ammonire se stesso che avea da recar qualche emenda, sia nella lezione, sia nella collocazione.

Or per l'appunto i sonn. *Aspro core* e *Signor mio caro* (n. 265 e n. 266 della raccolta) son preceduti da una crocetta, anzi il secondo da due, l'una nell'interno dell'iniziale, l'altra sul margine. In vece, dopo il son. *Arbor victoriosa* onde si chiude la prima parte, è un accidente ch'io

[3]) *Su le « Poesie volgari » dei P.* pp. 127-8.

[4]) Ne' *Denkschriften der kais. Akad. der Wissenschaft*, in *Wien. Philos - histor. Classe*, B. XLVI, VI, 1899, p. 17 dell'estratto.

[5]) La *Chronol. d. Canzoniere*, Paris, 1898, p. 122. Cfr. anche A. Moschetti, *nella Rass. bibliograf.* 1899, p. 131.

[6]) Nel *Giornale dantesco*, 1900, p. 370.

riferirò con le parole medesime dell'editore: « Circa due centimetri sotto questo verso è una larga rasura di parole, ora non più leggibili, scritte su due righe. La prima riga sembra comprendesse due o tre parole e incominciasse con un'*A*; la seconda è un po' più lunga, principia con un *S* e termina con un'o o con un *ro* ».

Ebbene: io sospetto forte che le parole scritte su le due righe fossero il cominciamento de' due sonetti; così:

Aspro core.

Signor mio caro.

Ognun vede come i dati corrispondano esattamente. La prima riga contiene due parole e comincia con *A;* la seconda è un po' più lunga, principia con *S* e finisce con *ro.* E la trasposizione di quei due componimenti in qualche luogo di quell'ultima pagina della prima parte non potrebb'esser più acconcia e, sto per dire, più necessaria.

Chi ha potuto indicare quel tentativo di trasposizione, e chi l'ha cancellato?

Non essendo stata avvertita alcuna differenza di scrittura fra le lettere superstiti di quelle parole e il rimanente della pagina, ch'è di pugno del poeta, bisognerebbe attribuire la notazione ad esso Petrarca. Niun altro difatti, che non fosse l'autore, poteva avere non dirò intelletto da scorgere, ma autorità da indicare una tale modificazione all'opera sua. Più inesplicabile è la ragione della rasura. La quale forse fu consigliata a un tardivo possessore del codice dalla considerazione, che i due sonetti richiamati in quella notazione, ond'egli non intese il significato, si ritrovavano interi poco più oltre.

Se la mia congettura paresse plausibile, un inconveniente non piccolo nell'ordinamento delle *Poesie volgari* ne verrebbe sanato, e i due sonetti, tornando nella prima parte (ma nessuno potrebbe indicarne il punto preciso) occuperebbero il luogo che loro spetta con l'altre rime dell'errore e della passione mondana, mentre la parte seconda

apparirebbe composta tutta di rime ispirate a pensieri d'espiazione e di morte. E la trasposizione sarebbe stata accennata dallo stesso poeta. [7])

1907.

---

[7]) Ritornai più tardi su la questione, dissipando l'incertezza di qualche critico, nel mio scritto: *Une anomalie dans le « Canzoniere »* de P. in *Mélanges de littérature et d'histoire sur Pétrarque*, Paris, Leroux, 1927.

UN BIBLIOFILO DEL QUATTROCENTO

I.

Il movimento umanistico, nato dal bisogno dello spirito italiano di riaccostarsi, dopo un lungo sonno di molti secoli, alle sacre fonti dell'antichità classica greca e latina, fu promosso e aiutato, nel Trecento e nel Quattrocento, da poeti, da storici, da epistolografi, da maestri; ma sopra tutto da bibliofili: i quali, andando a scovare dei codici greci e latini nei vecchi conventi dell'Oriente, della Svizzera, della Francia, di tutta Europa, ne riportavano i prototipi e ne diffondevano, tra gli amici e tra i compratori, le copie.

Giovanni Aurispa, siciliano di Noto [1]), maestro d'umanità in Italia e segretario di Giovanni Paleologo in Costantinopoli, fu certo mediocre poeta e non elegantissimo scrittore d'epistole; ma come ricercatore e trafficante di codici antichi, non ebbe forse l'eguale. Già nel 1417 vendeva a Niccolò Niccoli, il celebre umanista fiorentino, un bell'esemplare di Tucidide, in Pisa; [2]) nè ignorò, poco dopo, la scoperta del nuovo Quintiliano fatta da Poggio Fiorentino a San Gallo [3]). Forse copiò in Roma alcuni codici greci,

[1]) Remigio Sabbadini, *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Noto, Zammit, 1891.

[2]) A. Traversari, *Epistolae*, Florentiae, 1759, VI, 8.

[3]) A. Traversari, *l. c.* XXIV, 55.

sottoscritti da lui, cadendo il giugno 1421; [4]) e quando di Costantinopoli, dove s'era recato quell'anno medesimo, tornò cadendo il 1423, [5]) portava seco un tal tesoro di libri antichi, che deliberò di darsi tutto a quel commercio, molto lucroso fra dotti e fra signori, in quel secolo.

Il Sabbadini ha pubblicato ora la più parte fra le lettere di Giovanni Aurispa, anche possedute da me: soltanto, mentre io le avevo ricavate di su alcuni codici vaticani appartenuti a Fulvio Orsini, il Sabbadini ha faticato su la miscellanea Tioli, la quale contiene riproduzioni, non sempre corrette, di manoscritti vaticani. Forse per ciò la stampa datane dal Sabbadini non riproduce in tutto la lezione dei codici vaticani. Non importa: le lettere hanno molto valore per sè, e gli studiosi saranno grati al Sabbadini d'averle, come che sia, date in luce.

Soltanto io non credo che il Sabbadini abbia sempre saputo servirsi del buon materiale che avea fra le mani; e il suo libro ha bisogno qua e là di una più attenta revisione.

Cominciamo dall'anno della nascita. Il Sabbadini la riporta al 1372 (p. 9): e si fonda sur una lettera dell'Aurispa a papa Pio II, scritta, come avverte il cod. Vat. 8914, f. 156, da Ferrara, il 15 dicembre 1459, dov'è la frase «*ago iam tertium et octuagesimum annum*»; e sur un'altra dove *octogesimum et tertium annum agenti*» l'umanista notino dice di sè all'amico Antonio Panormita. Questa seconda lettera non reca nel cod. Vat. 3372, f. 12, onde fu tratta per la collezione Tioli, altra indicazione cronologica che questa «*Romae XV kal. ianuar.*». È dunque del 18 dicembre; ma di quale anno? Del 1455, dice il Sabbadini; e ritenendo a ragione che l'errore è nella data della prima lettera (il Vat. 8914 è un codice molto scorretto) riporta la nascita del-

[4]) Omont, *Catalogue des mss. grecs des Pays-Bas* in *Centralblatt für Bibliothekswesen*, Leipzig, 1887, pp. 186-187.

[5]) Sabbadini, *Guarino Veronese*, Livorno, Giusti, 1886, pp. 5-30.

l'Aurispa a ottantatrè anni avanti il 18 dicembre 1455; vale a dire al 1372.

Tutto andrebbe bene, se la seconda lettera fosse veramente del 1455: e non è.

Bisogna sapere che, verso quel tempo, Giovanni Aurispa ebbe, con un tal Romano Testa frate benedettino, a proposito dell'abbazia di Lentini su la quale ambidue vantavan diritti [6]) una lite, che ora non importa raccontare. L'abbazia, essendo in Sicilia, cadeva sotto la giurisdizione del re di Napoli; di modo che l'Aurispa si rivolse al Panormita suo amico, che l'aiutasse e lo proteggesse alla corte d'Alfonso. Il Sabbadini pubblica sei lettere dell'Aurispa, e perchè in una s'accenna sicuramente al nuovo pontefice Calisto III, eletto nell'aprile 1455, [7]) « tutte queste sei lettere,

[6]) Cfr. Sabbadini, *l. c.* p. 126-133; R. Pirri, *Sicilia sacra*, I, p. 667.

[7]) Il cav. G. Salvo Cozzo, in un suo scritto su *Giovanni Aurispa*, pubblicato nel *Giornale stor. di letter. ital.* an. IX, fasc. 54, riferisce codesta lettera al 1454. A torto; perchè quella lettera è veramente del 1455. L'Aurispa vi parla di un « *pontifex novus* », il quale non può esser punto, come il Salvo Cozzo vorrebbe, Niccolò V, eletto papa nel 1447 (e sarebbe buffo che l'Aurispa si lagnasse de' segretari creati dal papa « *duos de quinquaginta secretariis creavit* » sette anni dopo che il papa era stato eletto); vi parla di Enoch d'Ascoli e de' libri, l'Apicio e il Porfirione, recati da costui in Italia non prima del 1455 (Cfr. Sabbadini, *Storia e critica di alcuni testi latini* nel *Museo italiano di antichità classica*, III, p. 363-368), i quali libri l'Aurispa non avrà potuto di certo conoscere nel 1454, quando, secondo il Salvo-Cozzo, sarebbe stata scritta quella lettera; vi parla di Teodoro Gaza, collocato presso il re di Napoli nel novembre: e nel novembre del 1454 si sa che il Gaza era a Roma, e il Filelfo scriveva al suo figliuolo Senofonte in viaggio per Roma: « Tu chiedi consiglio al nostro eruditissimo e amicissimo Gaza... Da Milano, 2 novembre 1454 » (Philelphi *Epist.* f. 88). Nel 1454 non Teodoro, ma il fratello di lui fu ricevuto a Napoli, come si rileva dalla lettera dell'Aurispa « *Breviter rescribam* » (Sabbadini, p. 123), la quale, datata da Roma, il Salvo-Cozzo vorrebbe riportare al settembre 1453, dimenticando che in quel tempo l'Aurispa era a Ferrara, donde non tornò se non in ottobre, come ha ben dimostrato il Sabbadini, p. 121. Il Sabbadini del resto avrebbe po-

conchiude il Sabbadini, hanno tra loro un così stretto legame, che bisogna collocarle in un medesimo anno» (p. 135). L'anno, secondo lui, è appunto quello dell'elezione di Calisto, il 1455; fra codeste lettere è quella dove l'Aurispa dichiara d'aver ottantatrè anni; dunque l'Aurispa nacque nel 1372.

Adagio a' ma' passi; e vediamo su che si fonda codesto ragionamento.

La lettera, onde il Sabbadini deduce l'anno di nascita del suo autore, non è punto quella dove si parla del nuovo pontefice, data senza alcun dubbio del 1455, ma un'altra dove si tratta della contesa con fra Romano. Ora le lettere dell'Aurispa al Panormita, accennanti a tale contesa, son propriamente quattro, datate col solo mese: una del 28 agosto, una del 20 settembre, una del 12 novembre e una del 18 dicembre. L'anno non n'è stato accertato, ma proposto per semplice congettura.

La lettera, dove si tratta del nuovo pontefice scritta nel 1455, è del 13 dicembre, vale a dire anteriore di solo cinque giorni, secondo il Sabbadini, all'ultima delle quattro citate disopra. Or bene; in quella non si ragiona del litigio con fra Romano; non c'è nè una doglianza, nè una raccomandazione, nulla; per l'appunto come se di quella facenda non si fosse parlato mai. E sì che per molti mesi l'Aurispa non fece altro che scrivere lettere a tutti i suoi amici per guadagnarli, con preghiere, con promesse, con lamentazioni, alla sua causa. Possibile che scrivendo, nel fervor della lite, al Panormita, non gli ricordasse, anche una volta, ciò che gli stava più a cuore? «Mi esorti — egli dice all'amico — e anche instantemente a recarmi presso

tuto avvalorare singolarmente codest'ultima affermazione, se avesse saputo che veramente il 26 Giugno 1453 l'Aurispa chiese ed ottenne dal papa un salvacondotto per recarsi in Ferrara, come si rileva da' *Regesta* di Niccolò V, t. XLII, p. 100.

il re: la qual cosa di certo, se non l'ho fatta per mia elezione fin qui, bisogna che faccia ora, costretto dalla necessità. La cosa è arrivata a tal segno, che mi bisogna o mendicare o andar via. Le spese sono enormi; nulli i profitti » e via seguitando. Come si può credere che, scrivendo di queste cose, l'Aurispa non aggiungesse una parola per la sua lite?

Andiamo avanti. Codesta lettera dell'Aurispa risponde a una del Panormita, [8]) il quale, dopo aver annunziato all'amico che Teodoro Gaza è stato collocato presso re Alfonso, l'incuora a venirsene in Napoli e, soggiunge, « guarda di portar teco l'Apicio cuoco e il Viaggio di Cesare, testè scoperto, come mi riferisce il tuo, ora già mio, Teodoro, e portato a Roma ».

L'Apicio e il Cesare eran fra i codici d'un tal Enoch d'Ascoli, il quale, mandato da Niccolò V a esaminare de' libri che si trovavano in un monastero di Norvegia [9], tornò in Roma precisamente nel 1455 [10]. Il Panormita, avuta la prima notizia di que' libri, come s'è visto, dal Gaza, il quale andò a Napoli cadendo il 1455, ne chiese copia all'Aurispa; e l'Aurispa, rispondendo al Panormita il 13 dicembre 1455, dà nuovi ragguagli su l'Apicio e sul Cesare, e aggiunge: « Quello stesso che mi portò l'Apicio, portò anche il commento d'un tal Porfirione ad Orazio « (*Porphyrionem quemdam in Horatium*) ».

In questa lettera del 13 dicembre 1455, dunque, l'Aurispa dimostra d'avere una nozione molto incerta del Porfirione; in vece nella lettera del 18 agosto, dove si sfoga con passione circa il suo litigio col monaco, ch'ei narra, come

[8]) *Campan.* 34: in Gruter, III, p. 360.

[9]) Cfr. Poggi *Epistol.* in *Spicilegium romanum*, Romae, MDCCCXLIV p. 316.

[10]) Mittarelli, *Biblioth.* p. 925-926; Sabbadini, *Storia e critica di alcuni testi latini* nel *Museo italiano di antichità classica*, III, pp. 363-368.

si rileva dal senso, per la prima volta al Panormita, soggiunge: «In questi giorni c'è stato qui Enoch. Avendogli io chiesto di farmi copia de' codici ch'ei portò da lontani paesi, e segnatamente del commento di Porfirione ad Orazio, rispose» con quel che segue. Qui l'Aurispa nomina Enoch come uno che al Panormita non doveva essere ignoto, mentre il Panormita ne aveva avuta la prima notizia dal Gaza, cadendo il 1455; qui il commento di Porfirione non è più quel «*Porphyrionem quemdam*» sentito nominare la prima volta nella lettera del 13 dicembre 1455, ma è un Porfirione già noto e giudicato; in oltre questa lettera è la prima d'un carteggio che tratta senza lacune inaspettate e inesplicabili, della faccenda di fra Romano, fino al 18 dicembre: dunque essa, con tutte l'altre che le si collegano e che, per il contesto, le si dimostrano posteriori, non può riportarsi se non a dopo quella del 13 dicembre 1455.

Fino al maggio 1456 l'Aurispa seguitò a soggiornare in Roma [11]); ma su lo scorcio di quell'anno accettò di leggere nello studio di Ferrara, come si rileva da' Rotoli citati dal Sabbadini (p. 140, n. 1); di modo che allora ei dovè trovarsi in Ferrara, dove in fatti lo raggiunge una lettera del Panormita [12]), il quale, fra l'altro, lo prega: «se l'Abbazia che possiedi nella nostra Sicilia vuoi trasferirla o affittarla, trasferiscila o affittala al sig. Blacco Speciale, uomo generoso e provato». Non una parola, neanche qui, del caso di fra Romano; e ognun vede se sarebbe caduta in acconcio.

Secondo me, l'Aurispa aveva già affittata l'abbazia; e l'aveva affittata a fra Romano, prima di partire da Roma, nel 1455. Di lì a un paio d'anni, riferiamo tradotte le parole dell'Aurispa nella supplica al giudice Bartolomeo de Lombardi (p. 126) «il brav'uomo avea governato il monastero

[11]) Ne' *Regesta* di Calisto III, t. VII, ff. 121, 218, sono ancor bolle datate dal maggio 1456 e contrassegnate da Giovanni Aurispa.

[12]) *Campan.* 33; in Gruter, III, p. 359.

così bene che il sommo pontefice, per informazioni avute circa la vita di lui, sottoscrisse il decreto che ne lo privava, ad istanza di maestro Nicolò d'Asmundo, catanese ». Fra Romano corse a Napoli per riavere quello che, a parer suo, gli spettava di diritto, affermando d'aver già pagato due anni di fitto all'abate titolare, l'Aurispa; il quale, saputa la cosa, rivendicò per sè il possesso dell'abbazia, negando d'aver mai ricevuto denaro dal frate. Di qui il litigio e le lettere; le quali, per le ragioni dette fin qui, non posson cadere nè nel 1455, nè nel 1456, ma solo nel 28 agosto, nel 20 settembre, nel 12 novembre e nel 18 dicembre 1457.

Anche altri luoghi di codeste lettere concordano mirabilmente con la mia congettura. L'Aurispa, per un esempio, dice in quella del 12 novembre: « Mando alla signora Laura » (la moglie del Panormita) « i guanti: per la tua Caterina d'oro, che a dir vero amo più che la Laura, non trovai nulla d'adatto da mandarle; ma ho in mente di supplire il giorno felice delle sue nozze ». Se la lettera fosse del 1455, Caterina, la figliola del Panormita, avrebbe avuto forse a pena nove anni: e il prometter doni per il suo matrimonio sarebbe stata una goffaggine [13]).

Il Sabbadini dirà, e l'ha già detto nel suo lavoro (p. 140), che l'Aurispa, dopo il 1456, non si mosse più da Ferrara; e però non potè spedir lettere da Roma durante il 1457. Ma s'egli avesse consultati i *Regesta* di Calisto III nell'Archivio Vaticano, avrebbe veduto al t. XVII, f. 122, come a punto un passaporto per Ferrara chiese ed ottenne in Roma l'Aurispa, terminata la causa; il passaporto è datato: « *Romae apud Sanctum Petrum, Anno I. D. MCCCCLVIII, VIII Id. Iunii* ». Dunque nel giugno del 1458 l'Aurispa era ancora in Roma; donde intendeva partire al più presto come, po-

[13]) La Caterina in fatti sposò il celebre Marino Tomacello nel 1464, come si rileva da un documento citato in Colangelo, *Vita di A. Beccadelli soprannominato il Panormita*, in Napoli, Trani, 1820, p. XVII-XVIII, n.

chi giorni avanti, aveva annunziato al genero Nardo Palmieri in una lettera, rimasta ignota al Sabbadini e fin qui inedita, ch'io traggo dal Vat. 3370, f. 13.

« Jo. Aurispa Nardo suo salutem ».

« Redditi mihi sunt epistola et versus tui; qui spem quam « diu de te concepi firmiorem certioremque fecerunt: quip- « pe qui et si non ita limati et expleti sunt, ut oportet, pro- « mittunt tamen futuram elegantiam: decus primum est in « metro, ut sententia tua versum, non versus sententiam « trahat: quod in tuis saepe factum fuisse videtur. Sed aude « maiora: nam ingenium te iuvabit et memoria.

« Dominus Putius [14]) hinc abiit: non possum hinc disce- « dere nisi prius ab eo litteras accipiam, quod erit XV mensis « futuri: tunc vero ad vos volabo. Vos valete et plaudite.

« Romae, iiij Maij » [15]).

Finalmente, se la data di quelle lettere si riporta al 1457, non parrà più troppo strano quell' « *ago iam tertium et octuagesimum annum* » della lettera a Pio II. Ma qui passiamo a un'altra questione: l'anno della morte.

II.

Il Sabbadini la riporta al 1460 (p. 141). Su che fondamento? Su quello della lettera a Pio II, che egli medesimo riconosce erronea in qualche parte. Veramente è troppo poco.

Chi assicura il Sabbadini che la menda di quella lettera stia dove vuol lui, e che l'emenda sia quella proposta da lui? E chi gli dice che la lettera del Panormita, dove Nardo Palmieri, genero ed erede dell'Aurispa, è raccomandato al pa-

[14]) Questo Puccio Politi fu procuratore dell'Aurispa nella sua lite col Testa (cfr. Sabbadini p. 118-136).

[15]) Questa lettera risponde a una di Nardo, la quale si trova a f. 13-14 dallo stesso codice, e comincia: « *Quum superioribus diebus* ».

trocinio di Tito Strozzi, sia del 1460, quando il codice ond'ella è tolta non reca altra indicazione che del giorno, calen di giugno? Le lettere di Francesco Filelfo e di Bartolomeo Brunacci, alle quali si richiama il Sabbadini per avvalorare la sua argomentazione (pp. 144-145) provan soltanto che nel gennaio 1461 Giovanni Aurispa era morto. Sapevamcelo.

Ma una lettera c'è, e precisamente in quel cod. Vat. 3370 che il Sabbadini ha così bene studiato, la quale taglia, come suol dirsi, la testa al toro. La lettera si ritrova a f. 21; è del cardinal Bessarione, il famoso difensore de' libri platonici, e dice così:

« Bessarion Episcopus Tusculanus Cardinalis Nicenus Nardo Palmerio salut.

« Accepimus binas litteras tuas ex quibus tuam erga nos « observantiam et devotionem plane intelleximus, quam li- « benter et, ut aiunt, ambabus manibus amplectimur. Nos « quoque te, Narde, et ob memoriam D. Joannis et propter « parentis tui erga nos affectionem, nec non propter bonam « spem quam de doctrina et virtute tua concepimus, te et « diligimus, et diligemus, ac in filii locum continue habe- « bimus, et quicquid operis et favoris tibi ad commodum « et laudem praestare poterimus, promptissimo semper ani- « mo praestabimus. Proinde te hortamur ut in omnibus « rebus tuis non minori fiducia ad nos recurras quam ad « D. Joannem Aurispam fecisses. Sed haec hactenus.

« Libros illos, tua manu notatos habemus: tu vero nostra « rogamus te ut ad partem seponas, et cum eis duos alios: « nescimus tamen si iste secundus liber ita inscriptus sit; « tamen est quod vocant Phocius et habet in principio ali- « quot cartas ubi sunt capitula inscripti libri quos legit, et « sunt semilaceratae cartae, et est liber antiquus. Petimus « etiam a te ut mittas ad nos inventarium omnium libro- « rum graecorum, et significes nobis an nos viderimus om- « nes: credimus enim quod habebatis alios extra quando ad

« vos venimus. Supradictos libros ad partem ponas ut dixi-
« mus: et subito significes nobis an a domino duce licen-
« tiam habueris vendendi, quod si habueris statim mitte-
« mus unum qui tecum conveniet. Si vero non habueris,
« nosmet dabimus operam ut ab eo licentiam habeas.

« Archiepiscopus noster solvit aureos decem Leonardo
« Vernatiae in Nativitate Dni transacta: non enim erat obli-
« gatus D. Ioanni, sed Leonardo: ita enim voluerat D. Joan-
« nes ut obligaret se Leonardo per apodixam manu sua scrip-
« tam, et ita obligavit se: postea solvit pecuniam et rehabuit
« apodixam suam, et ita dixit Ferrariae D. Joanni fecisse.
« Superest nunc ut scias an D. Joannes dictas pecunias ha-
« buerit a Leonardo.

« Libellus vero quem habuit Archiepiscopus faciet trans-
« scribi, postea tibi restituet, vel si id potius voles, dabit
« tibi pecunias. Vale.

« Mantuae, die 24 Junii 1459 [16]) ».

Non ci vuol molto ingegno per capire che questa lettera fu scritta quando l'Aurispa era morto; così che anche la lettera del Panormita a Tito Strozzi, del primo giugno, va riportata al 1459: e come Ludovico di Padova cardinal d'Aquileia appunto il primo giugno da Mantova, dov'egli con Bessarione si trovava al seguito di Pio II, intervenuto al gran sinodo che doveva soffocare per sempre lo scisma, scriveva ancora all'Aurispa, mostrando d'ignorarne la morte (il Sabbadini riferisce la lettera a p. 141), e come da una postilla in un codice antico risulta che il 23 maggio di quel-

[16]) Questa lettera fu già da me pubblicata, con le conclusioni che ne derivano, nella *Rassegna della letteratura italiana e straniera*, Catania, 1° luglio e 1° ottobre 1891. Il Salvo Cozzo ricopiò la lettera e le precise conclusioni mie nel *Giornale storico della letteratura italiana*, A. IX, fasc. 54, senza punto citarmi. E sì che il mio scritto era già stato segnalato da parecchi fogli italiani e stranieri; e lo stesso *Giornale storico* lo ricorda a p. 443 dello stesso numero, dove s'adagia lo scritto citato.

l'anno l'Aurispa viveva ancora, [17]) così la sua morte si deve irrecusabilmente fissare agli ultimi giorni del maggio 1459 [18]).

E la lettera a Pio II che reca l'indicazione « *Ferrariae XV Decembris Eiusdem Sanctitatis servus et secretarius Joannes Aurispa* 1459 »? Secondo me, qualche menante di vista bassa, dov'era scritto, come usava nel quattrocento, MCCCCLVIII (Pio II fu eletto papa nell'agosto, e la lettera è per l'appunto gratulatoria e augurale), avrà avvertita un'asta di più, e avrà ricopiato 1459. Non c'è da farne le meraviglie: a' giorni nostri accade di peggio.

E il « *tertium et octuagesimum annum* »? Ecco: se le mie conclusioni son giuste, si spiegherebbe. Poniamo che l'Au-

[17]) Questo cod. non è per altro il Vat. 1770, come il Sabbadini vorrebbe (p. 140). Il Sabbadini deve aver citato di seconda mano, sbagliando l'indicazione. Io credo all'esistenza della postilla riferita dal Sabbadini; ma la deve trovarsi in un altro codice. Il Vat. 1770, membranaceo, bellissimo, del sec. XV, di ff. numerati 191, non contiene postilla o annotazione di sorta.

[18]) Del resto, che l'umanista notino morisse nel 1459 è attestato dallo stesso papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini. Il quale, raccontando ne' suoi *Commentaria* (Francoforte, off. Aubriana, MDCXIV) il suo viaggio a Ferrara per il concilio del maggio 1459, ricorda, tra gli uomini illustri ch'ei vide in quell'occasione, anche l'Aurispa; e soggiunge (p. 57): « *Adiit et Joannes Aurispa Siculus, grecae ac latinae linguae peritissimus, annum prope nonagesimum agens qui paulo post mortem obiit. Fuit hic annus trium etoquentissimorum virorum dormitionibus insignis. Nam et Poggius, cuius antea meminimus, Florentiae, et Jannotius Manettus Neapoli ex hac luce migravit* ». Dunque l'Aurispa morì « *paulo post* » l'arrivo del papa a Ferrara, e nell'anno stesso che uscirono di vita Poggio e Giannozzo Manetti.

Or bene: Poggio morì, come si rileva dalla sua vita in Muratori, *R. I. S.* XX, p. 184, e come fu ripetuto dal Lenfant nella *Poggiana* (Amsterdam, Humbert, MDCCXX, t. I, u. 81) e dal Tiraboschi, il 30 ottobre del 1459; e Giannozzo Manetti, com'è scritto nella *Storia* del Tiraboschi (Roma, Perego, MDCCLXXXIV, t. VI, parte II, pag. 123) il 26 ottobre dell'anno medesimo.

rispa fosse nato il 17 dicembre del 1374: a rigor di termini egli avrebbe tanto potuto dire di sè «*octogesimum et tertium annum ago*» scrivendo al Panormita il 18 dicembre del 1457, quanto «*ago iam tertium et octuagesimum annum*» scrivendo a papa Pio II il 15 dicembre del 1458: allora entrava appena negli ottantatrè; ora era già presso ad uscirne. Ma io non sono nè così fino, nè così loico, nè così pedante: e mi contento di notare come a un vecchio può bene accadere di darsi ottantatrè anni quando soltanto si trova vicino ad averli, per ispirare (era il caso) la compassione; e gli può accadere di darseli ancòra se bene gli abbia compiuti da molti mesi, se mosso (è ancora il caso: in Roma era corsa voce che l'Aurispa fosse morto; ond'egli scrive de' versi a papa Piccolomini per dichiarare celiando che siffatti pronostici gli allungan la vita) se mosso, dico, dall'innocente vanità di parere, se si può dire, più giovine.

Tutto sommato, io stimo che il 18 dicembre del 1457 l'Aurispa, se non aveva propriamente ottantatrè anni, fosse giù di lì: egli dunque era nato, non come vorrebbe il Sabbadini, nel 1372: ma in vece, come attestano i documenti, cadendo il 1374. Quand'egli morì, su la fine di maggio del 1459, Giovanni Aurispa aveva oltrepassati di parecchi mesi gli ottantaquattro.

III.

Su' primi quarant'anni della vita di Giovanni Aurispa il Sabbadini non fa se non raggranellare le poche notizie di Rocco Pirri e del Grevio. L'Aurispa fu forse cantore nella collegiata di Noto [19]), e nel 1411 scrisse un epitaffio per Giovanni Tamagnini naturalista, suo concittadino [20]. Nel 1414,

[19]) Graevius, *Thesaur. antiquit. Siciliae*, XII, p. 41; Pirri, l. c. I, p. 667; Sabbadini, *Vita di G. A.* p. 149 sgg.

[20]) Graevius, *Thesaur. antiquit. Siciliae*, VII, p. 1206.

insegnando a Savona in Liguria, fu mandato oratore a papa Giovanni XXIII, per un dissidio sorto fra la città e il suo vescovo Vincenzo Viale [21]. Nel 1415 l'Aurispa era ancora maestro a Savona [22]; ma nel 1417 si trovò a Pisa, dove vendette un Tucidide a Niccolò Niccoli [23]). Nel 1419 seguitava a insegnare in Savona [24]; tra il 1419 e il 1420, se si deve dar retta a un luogo d'un'invettiva di Antonio Raudense contro il Panormita [25]), Giovanni Aurispa si trovò in Firenze con Martino V, al quale il Panormita voleva essere raccomandato. Seguì probabilmente il papa a Roma, dove copiò e sottoscrisse dei codici greci nel 1421, come s'è visto; e cadendo il 1421, emigrò a Costantinopoli (p. 13).

Nel 1422 si trovava ancora laggiù; il Sabbadini, ormeggiando molto da presso il Tiraboschi, conchiude con l'insigne storico della nostra letteratura, che su la fine del 1423 l'Aurispa ripartì da Costantinopoli e a' 15 di dicembre giunse, con l'imperatore Giovanni Paleologo, a Venezia. Di là mosse, col suo imperatore, il 16 febbraio 1424, alla volta di Milano, dove rimase fino al giugno, quando si distaccò da quello, e solo partì per Bologna.

Invitato a legger lettere greche nella dotta città, l'Aurispa, benchè seguitasse a far pratiche per andare a insegnare in Firenze, accettò. Frattanto, avendo bisogno di denaro, se ne faceva prestare dal suo amico Ambrogio Traversari, abate di Camaldoli, e da' Medici; e andava nel settembre a Venezia a riscattarvi i preziosi codici, che avea recati seco dall'Oriente.

Su' primi del 1425 insegnò il greco in Bologna; ma per-

[21]) *St. letter. della Liguria*, Genova, 1824, II, p. 380.

[22]) Tiraboschi, l. c. t. VI, parte II, pag. 298 n.

[23]) A. Traversari, l. c. VI, 8 .

[24]) *St. letter. della Liguria*, l. c. II, p. 380.

[25]) R. Sabbadini, *Cronologia della vita del Panormita* in *Pubblicazioni del R. Istituto di studi superiori in Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1891, p. 17.

chè i Bolognesi gli parevano inetti allo studio delle belle lettere, si recò a Firenze per prepararvi il suo trasferimento. Di lì a poco, in fatti, verso il settembre del 1425, l'Aurispa si trova già a Firenze, dove fu accolto in casa da' figliuoli di Palla Strozzi [26]).

Il Sabbadini non reca veramente una testimonianza diretta del passaggio dell'Aurispa da Bologna a Firenze nella seconda metà del 1425; ma la testimonianza c'era, e tale che non andava trasandata, anche per la luce che sparge sul nostro bibliofilo.

Nell' *Hermaphroditus* del Panormita sono più tracce di gioconda corrispondenza fra i due siciliani: le lascio da parte tutte, anche i distici dell'Aurispa in risposta a una questione del Panormita, i quali furon dimenticati dal Sabbadini, e cominciano:

Si semper tantus spiraret in equore fetor [27]),

e m'attacco soltanto a una poesia del Panormita, il quale finge d'inviar le Preghiere a richieder dall'Aurispa gli epigrammi di Marziale. Codesta poesia che comincia:

Ite preces genitae magni Iovis: en preit [28]),

dice a un certo punto:

Est florentina celeber tellure poeta
  Quem numerat genitis sicelis ora suis.
Illius ex lepido cantant Helyconides ore,
  Illius ex digitis pulsat Apollo chelim.
Non peperit Latium, non Graecia mille per annos
  Eloquio similem vel probitate virum.
Illi ego non parvo iam pridem iungor amore,
  Iam pridem nobis mutuus extat amor.

[26]) Tiraboschi, l. c. t. VI, parte II, pag. 299-302; Sabbadini, *Vita di G. A.* pp. 34-35.

[27]) Si trovano nel Vat. 3374 a f. 19 e nel Vat. 2864 a f. 16.

[28]) Si trova nel Vat. 3374 a f. 16 e nel Vat. 2864 a f. 12.

Hunc petite, hunc vigili vos offendetis in aede
Cantantem altisonis regia gesta modis.
Hunc igitur magni Iovis exorate puellae
Per si qua est scriptis fama futura suis,
Ut mihi concedat perrara epigrammata Marci:
Illa libens relegam restituamque libens.

Ora, siccome il libro dell'*Hermaphroditus* fu pubblicato in Bologna cadendo il 1425,[29]) codesti versi dimostrano che veramente l'Aurispa dovè recarsi in Firenze (*florentina tellure*) poco oltre la metà dell'anno; e pare che nel palazzo degli Strozzi (*vigili in aede*) ei lavorasse a un poema in onore dell'imperatore Paleologo (*Cantantem altisonis regia gesta modis*) [30]). Chi sa se codesto poema fu condotto a fine! Nelle lettere del dotto bibliofilo e degli amici suoi non se ne fa mai parola; fra i suoi scritti non c'è rimasto.

Il Sabbadini documenta con sufficiente diligenza la vita dell'Aurispa dal 1425 al 1440; ma qui dimentica un viaggio dell'illustre bibliofilo a Siena, giusto tra la fine del 1439 e il principio del 1440. Questo viaggio si prova con un mandato curiale, onde il vescovo tesoriere dà e liquida « domino « Johanni Aurispae secretario S. d. n. papae pro expensis « per eum factis eundo Senas pro secretis S. d. n. papae, « ut apparet per dictum mandatum factum die v. dec. », la somma di ventitrè fiorini d'oro e trentatrè soldi di moneta romana [31]).

Era papa allora, e stava in Firenze, Eugenio IV; il quale, ne' primi dell'anno seguente, mandò il suo segretario a

[29]) Sabbadini, *Guarino Veronese e il suo epistolario*, p. 68.

[30]) Che quel re avesse a essere il Paleologo, parrà evidente a chiunque rifletta che di nessun altro sovrano d'Europa l'Aurispa aveva ragione di cantare le gesta. I due Paleologo, padre e figliuolo, son sempre chiamati re dall'Aurispa: « *Senex ille Graecorum et Rex et columen* » — « *Graecorum Rex cras hinc discedet* » ecc. Cfr. A. Traversari *Epistol.* l. c. VIII, 3,8.

[31]) In *Introit. et exit. C. A.* n. 406 f. 101 (Febbraio 1440).

Venezia (il Sabbadini ignora anche questo), come si rileva da un altro mandato, onde il vescovo tesoriere dà e liquida « Johanni Aurispae S. d. n. papae secretario » sessantadue fiorini d'oro e sei denari di moneta romana « pro expensis « per eum factis eundo Venetias a die quartadecima febr. « usque in diem duodeciman Martij cum septem personis « et pro vectura equorum et nolo barcarum transeundo per « aquam pro secretis S. d. n. ut apparet per mandatum dic- « tum XXVI *aprilis* » [32]).

Nel maggio del 1443 Eugenio IV tornò di Firenze a Roma; l'Aurispa si ritrasse in Ferrara.

Da Ferrara si recò in Roma ne' primi del 1444; ma, quasi subito dopo, volò a Napoli a rivedere il suo Panormita.

Il Sabbadini nega codesto soggiorno dell'Aurispa in Napoli, benchè esista una lettera dell'Aurispa datata proprio da Napoli (p. 90), e un'altra lettera del Faccio, l'umanista speziese, che dà l'Aurispa in Napoli appunto nell'aprile di quell'anno (p. 104). Il Sabbadini ha torto di tener false codeste indicazioni, per darsi ragione a ogni costo. L'Aurispa si trovò veramente in Napoli verso i primi mesi del 1444.

La lettera di Bartolomeo Faccio riportata, con accorte lacune, dal Sabbadini (p. 104) dice, nel Vat. 3372, f. 23, così:

« Bartholomeus Faccius Antonio Panhormitae s. d.

« Quanti faciam iudicium tuum, Antoni vir clarissime, et « antea ex multis cognoscere potuisti, et nunc maxime po- « teris: quod compositum a me opusculum *De bello veneto* « prius edere nolui, quam illud correctioni tuae subiicerem. « Neque enim me latet quae sit tuo in iudicando prudentia « atque acumen, quaeve auctoritas, eaque omnium laude di- « gna esse quae tu laudes ac probes... Illud autem te rogo, « ut quam citius possis, opusculum ipsum emendatum ad « me remitas, et quid de genere dicendi sentias, mihi aperte « dicas aut scribas. Erit hoc mihi vehementer gratum... Ha-

[32]) In *Introit. et exit. C. A.* n. 406, f. 145 (Aprile 1441).

« bes Aurispam domi virum non mediocris ingenii atque « doctrinae, quem licet nunquam viderim, tamen ob virtutes « eius ipsum vehementer diligo, estque eius apud me magna « auctoritas. Hunc etiam operis mei correctorem et iudicem « esse velim, si ita ei placeat, cui me rogo commendes et « omnia mea studia polliceare.

« Visum eum prope diem...

« Neapoli apud Coronatam dic. XXIV Aprilis 1444 ».

Si rileva da questa lettera, la cui data si trova, caso raro, per disteso nel codice, che il 24 aprile 1444 il Faccio stava in Napoli presso la Chiesa della Coronata; vale a dire probabilmente a Castello Nuovo, il palazzo reale degli Aragonesi.

Ma, osserva il Sabbadini, qui l'anno è sbagliato: scambio di 1444 bisogna leggere 1448, « perchè dall'una parte l'Aurispa certo sino al giugno di quell'anno, come si è veduto, stava ancora a Roma; dall'altra parte il Faccio arrivò a Napoli solamente nel settembre del 1444 e non poteva nell'aprile scriver di là al Panormita » (p. 105).

Come poi abbia fatto il Sabbadini a scoprire che l'Aurispa non fu quell'anno in Napoli, è presto detto. Ha copiato dalla miscellanea Tioli (nel Vat. 3372 è a f. 11) una lettera dell'Aurispa datata precisamente « *Neapoli pridie nonas maias* », e ha corretto il *Neapoli* del codice in *Romae* (p. 90). Eh, a questo modo, mi scusi il Sabbadini, io sarei buono da ricostruire, non che la vita d'un umanista, la torre di Babele!

Ma che il Faccio si trovasse in Napoli, e propriamente nella primavera del 1444, e per l'appunto a Castello Nuovo, ci viene attestato da qualcuno che merita, in questo caso, la massima fede; dico, dal Faccio medesimo. Me ne rincresce anche per il signor Vahlen, della cui autorità il Sabbadini si fa puntello [33]); ma così è.

Bartolomeo Faccio narrò, in un'opera che ha molto va-

[33]) Vahlen, *L. Vallae opuscula tria*, p. 28, n. 1.

lore come documento di storia contemporanea, la vita d'Alfonso. Nel libro VII egli, dopo aver toccato della pace conchiusa a Terracina, per Ludovico cardinal d'Aquileia ambasciatore, fra papa Eugenio e il re, passa a raccontare l'impresa del Piceno contro Francesco Sforza, insidiato dal duca di Milano e dal papa. Tutto ciò accadeva, come ognun sa, nel 1443, dopo l'espugnazione di Napoli.

Il re si trovava all'assedio d'Ascoli, quando il Faccio, mandato dai Genovesi a trattare la pace anche per la repubblica, che al re era stata nemica, s'abboccò più volte, come narra egli medesimo [34]), con Lupo Ximenes, Battista Platamonio e Giovanni Olzina, ministri d'Alfonso.

Ma non s'accordarono. Il re, lasciate le truppe a svernare sotto le mura d'Adria (siamo dunque su la fine del 1443), tornò in Napoli; e io, dice il cronista speziese « *per Apennini iuga, qua iter est Nursiam, primo in Hetruriam, atque inde Genuam pervasi* [35])».

Ma Raffaele Adorno, governatore di Genova, volendo la pace a ogni costo, rimandò ambasciatori ad Alfonso, Battista Goano e Battista Lomelino, « *quibus* » aggiunge il Faccio « *ipse comes datus sum* [36]) ». In Napoli furon fatte agli ambasciatori le accoglienze più liete, e a tutti fu dato alloggio « *in arcem regiam* », vale a dire per l'appunto al Castello Nuovo, presso la Coronata. Il re si trovava a caccia, fuori di Napoli.

Le pratiche durarono un pezzo; ma in fine le due parti si trovaron d'accordo, e il trattato fu letto in cospetto del re « *qui tum ex gravi morbo convalescere coeperat* ». Dopo ciò, il re e gli ambasciatori giurarono; e, stabilito il tempo quando la pace dovesse promulgarsi, « *legati, cum bona Regis venia, Genuam reversi sunt... Ex vero aestate, quae se-*

[34]) Facci, *De rebus gestis*, p. 213.
[35]) *Op. cit.* p. 215.
[36]) *Op. cit.* p. 216.

cuta est, Alphonsus ad Populi Fontem haud procul a Theano profectus est [37]) ».

Ex vero aestate, quae secuta est. Dunque, se l'estate seguì alla partenza degli ambasciatori di Genova, costoro non ripartirono se non cadendo la primavera, dopo negoziazioni difficili di parecchi mesi. E nell'aprile soggiornavano senza dubbio ancora in Napoli. E con loro era il Faccio, come attesta egli medesimo; il quale perciò non soltanto si potè, ma si dovette trovare in Napoli, appunto alla Coronata « *apud Coronatam* », il 24 aprile 1444, come attesta quella data che il Sabbadini vorrebbe impugnare.

Ma se nella primavera del 1444 il Faccio era a Napoli, c'era egli anche l'Aurispa?

L'Aurispa dice di sì, datando da Napoli, 6 maggio, una lettera al Panormita dove, fra l'altro, si narra: « In fine viene costì l'abate di San Paolo insieme col magnifico signor Battista, ambasciatore del papa al re; e si recherà poi in Sicilia a riordinare tutti quei monasteri, e dal pontefice ha ampia facoltà di privare, rimuovere e far tutto ciò che convenga alla loro riforma. Ho parlato con lui della faccenda che tu e il sig. Iaimo trattaste meco, e ho consegnato a Sua Paternità il memoriale scrittomi da te, perchè fosse informto d'ognai cosa ». Si capisce, dal contesto di questa lettera, che il Panormita s'era trovato con l'Aurispa pochi giorni avanti; forse a punto il 24 aprile, quando il Faccio gli scriveva: «*Habes Aurispam domi... Visum eum propediem*»; le quali frasi dimostrano come il Panormita dovesse dimorare o nella città medesima o al più ne' dintorni; non, come il Sabbadini vorrebbe, « al campo d'Alfonso presso Roma » (p. 105). Già, anche nell'aprile del 1448, re Alfonso aveva il campo non più nella pianura romana, ond'era partito l'anno avanti, ma in Toscana, e propriamente a Porto Baratto,

[37]) *Op. cit.* p. 217.

presso Populonia [38]). Poi, nella primavera del 1448 il Panormita, come per molte lettere inedite si può dimostrare, navigava verso Palermo, dove stette il rimanente dell'anno, e aveva altro da fare che corregger le storie del Faccio e accompagnare l'Aurispa su e giù per l'Italia.

E non basta. Tutti coloro che toccaron della vita d'Alfonso, ricordano una mortale infermità, onde fu còlto il re appunto nella primavera del 1444. Abbiamo visto come il Faccio racconta che il trattato di pace coi Genovesi fu letto al re, quand'ei cominciava a guarire « *ex gravi morbo* »; anche Lorenzo Valla, il grande umanista romano, racconta che del dissidio insorto fra lui e i frati di Napoli, nella quaresima del 1444, il re fu avvertito mentre guardava il letto [39]). Nè d'altra così pericolosa malattia di re Alfonso s'ha finora notizia.

Or bene: il Panormita nel suo libro *De dictis et factis Alphonsi Regis*, I. 10 (in Gruter. II, p. 29), riferisce: « Cum « adhuc graviter ex febri rex jaceret, et Aurispa senior doc- « tus vir ad eum visitandi gratia accederet, subito fores ape- « riri jussit, et in cubiculum penitus admitti, inibi illum « multa cum eo de studiis literarum, multa de erroribus « Hieronymi haeretici mirum in modum disseruisse tradunt, « quamvis morbo vehementer implicatum ».

Se questo morbo del re, come a me par sicuro, è quel medesimo ricordato dal Faccio e dal Valla, anche la testimonianza del Panormita s'aggiunge all'altre prove, ond'è accertato, che Giovanni Aurispa si trovò in Napoli o nei dintorni, dove il re era andato a caccia, appunto nella primavera del 1444. Si badi poi all'argomento del colloquio, rammemorato dal Panormita, tra l'Aurispa e il re: l'eresia di

[38]) Facci, *op. cit.* pp. 237-250. A. di Costanzo, *Istoria del regno di Napoli*, Milano, Fontana, MDCCCXXXII, IV, p. 89 e sgg.

[39]) Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica*, trad. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1890, vol. I, p. 472 e n.

Girolamo; che s'attaglia mirabilmente ai giorni quando Lorenzo Valla, chiamato a rispondere davanti un tribunale di monaci, in chiesa, fra la moltitudine perplessa, delle sue teorie sul Piacere e su la Donazione di Costantino, pareva veramente atteggiarsi a continuatore dell'eresiarca di Praga.

Anche durante quei colloqui, a parer mio, re Alfonso consultò Giovanni Aurispa circa il matrimonio che il Panormita volea contrarre con la Laura Arcellio; e lo pregò di tradurre in latino un'opera greca di soggetto militare: l'Aurispa, tornato di lì a poco in Roma, gli scriveva in proposito (Sabbadini, p. 94-95): « M'ingiungesti di trasportare in latino un'opera greca di soggetto militare... Sta sano e felice; e ti sia sempre raccomandato Antonio Panormita, poeta soave: e a lui, che o finge di voler moglie, o è davvero ammattito, soccorri; giacchè a un poeta l'una e l'altra cosa son lecite, e fingere e ammattire...»

In queste parole quasi si sente l'eco de' non lontani scherzosi ragionamenti di Napoli [40]).

IV

Partito da Napoli, l'Aurispa ripassò per Roma e tornò a Ferrara; dove forse rimase fino al 1447. Di qui, verso l'agosto dello stesso anno [41]) (e non su' primi dell'anno seguente, come vorrebbe il Sabbadini) tornò a Roma per riabbracciarvi Tommaso Parentucelli da Sarzana, eletto papa col nome di Niccolò V.

Ma qui bisogna notare un doppio errore, in cui è incorso

[40]) A quell'anno, e non al 1448, come vorrebbe il Sabbadini (p. 104) va riportata l'indicazione del Curlo in Mittarelli, *Biblioteca*, p. 297: « *Joannes Aurispa... aliquando diu apud illum* (*Alphonsum regem*) *in magno honore fuit perliberaliter habitus* ».

[41]) Cfr. Philelphi *Epistol.* V, p. 40, dov'è una lettera all'Aurispa in Roma datata « *Kal. Septembris* MCCCCXLVII »

il Sabbadini. Nè l'Aurispa si trovò quell'anno, come s'è detto, col Panormita; nè trascorse tutto l'anno in Roma. In fatti, a mezzo l'anno, egli chiese ed ottenne dal papa un passaporto per andare a passare l'estate e forse l'autunno in Ferrara; come si può vedere a f. 90 del t. XXIII de' *Regesta* di Nicolò V: « et nunc nostro mandato Ferrariam pergat « et illinc ad nos rediturus sit... Datum Romae apud Sanc- « tum Petrum Anno I. D. MCCCCXLVIII, Pontificat. nostri « anno secundo ». Del rimanente è fuor di dubbio ch'era tornato a Roma nella prima metà del 1449.

Infatti durante la peste del 1449 accompagnò il papa a Fabriano; poi fece un'altra corsa a Ferrara; tornò a Roma su i primi del 1450; di nuovo accompagnò il papa a Fabriano nell'estate del 1450; di nuovo fece una corsa a Ferrara, e su la fine dell'anno tornò a Roma, donde aprì trattative per ottenere un collocamento a Napoli.

Su' primi del 1452 era tornato a Ferrara; nel maggio si trovava un'altra volta a Roma: e, come a' 31 di maggio del 1449 era stato nominato abate commendatario del Monastero di S. Filippo de' Grandi della diocesi di Messina, così nello stesso giorno del 1452, per la morte dell'abate Giovanni de Giralco, gli fu assegnata l'abbazia di Santa Maria de Roccadia in Lentini [42]).

S'è già visto come nel giugno del 1453 l'Aurispa chiese ed ottenne di rivedere Ferrara; di là tornò a Roma forse nell'ottobre dell'anno medesimo. Nel 1454 e nel 1455 lo troviamo sempre a Roma; ma, non appena eletto papa Calisto III, egli già si trova a disagio, e vorrebbe recarsi in Napoli: in vece, nell'estate del 1456, va a Ferrara, dove ottiene di leggere nello Studio [43]). D'improvviso gli càpita fra capo e collo la lite con fra Romano; sicchè egli è costretto a recarsi

[42]) Marini, *Degli Archiatri Pontificii*, II, p. 142 e sgg.

[43]) *Libro camerale: memoriale 1457* nell'Archivio di Stato di Modena citato dal Sabbadini, l. c. p. 140, n. 1.

a Roma su' primi del 1457 e a rimanervi fino al giugno del 1458, come ci pare d'aver dimostrato.

Allora tornò finalmente e per sempre a Ferrara; dov'ebbe notizia della morte di Calisto e dell'elezione di Pio II, al quale mandò la lettera gratulatoria e i versi il 15 dicembre 1458. Nella primavera del 1459 Pio II, prima di recarsi al concilio di Mantova, passò per Ferrara, e qui rivide l'Aurispa già quasi nonagenario; il quale, di lì a qualche giorno, cadendo il maggio del 1459, quasi improvvisamente morì.

V

Bizzarro davvero, per altro, questo tipo di umanista prete, poeta, viaggiatore, ma sopra tutto mercante di libri antichi, il quale, segretario d'un imperatore e di quattro papi, visse in concubinato con una serva, n'ebbe tre figliuoli, Paolo Salvatore, Mita e Faustina, e gli adottò prima di morire [44]; il quale si sbracciò in tutti i modi per raccogliere benefizi da tutti, dall'imperatore greco, da' papi, dal re di Napoli, dagli amici, senza mai volere dar nulla a nessuno! « Tu sei famoso » gli scriveva Francesco Filelfo « nel traffico de' libri; ma faresti meglio a leggerli... A che serve comprar oggi libri per rivenderli domani, e non leggerli mai?... » E altrove: « Nessuno è più pronto di te a ricevere, più ritroso a dare... Tu sei veramente una bottega di libri, ma da codesta tua bottega non esce mai libro se non per danaro...» [45].

Proprio così. Promette due libri al Panormita; ma soggiunge subito: « *receptis tamen prius quinquaginta aureis et habita spe habendi Ovidium* » (Sabbadini, p. 98-99); offre un libro a re Alfonso nel 1444 (Sabbadini, p. 91), e non gliel'ha ancora mandato nell'ottobre del 1454 (p. 125); per

[44]) Marini, *Degli Archiatri Pontificii*, *G. A.* II, p. 142 e seg.
[45]) Philelphi, *Epistol.* III, 37; V, 8.

cagione de' libri si bisticcia col Filelfo, contratta col Traversari [46]), s'intromette fra il Toscanella e il Panormita (Sabbatini, p. 90). Da Costantinopoli porta seco duecento trentotto codici, fra i quali la storia di Procopio, de' libri di Senofonte; le poesie di Callimaco, di Pindaro, di Appiano e i canti orfici; i commenti d'Eustazio sopra l'Iliade; le opere di Platone, di Proclo, di Plotino, di Luciano; le storie di Diodoro Siculo, di Arriano, di Dione; la geografia di Strabone; alcune opere di San Giovanni Crisostomo; sei codici delle vite de' Santi di Simeon Metafraste; insomma, mezza l'antichità classica. Muore, e lascia una biblioteca preziosa, che principi, cardinali e dotti di tutta Italia si contendono [47]).

Visse coi libri e pe' libri che amava con ardore geloso e quasi feroce. Non accadde scoperta importante di manoscritti, in quel secolo, ch'egli non ne fosse a parte tra i primi. Si trovò a Firenze quando vi fu recata copia del Quintiliano scoperto da Poggio a San Gallo, nel 1417 [48]); seppe del codice di Tertulliano scoperto dal Parentucelli nel 1433 in Germania, e portò seco un apografo del Donato scoperto in quello stesso anno a Magonza (Sabbadini, p. 85); mandò al Panormita la vita di Platone pubblicata da Guarino, e comprò i dieci libri di Livio scritti di mano del Francia (Sabbadini, p. 98); ebbe notizia d'un commento di Donato a tre commedie di Plauto, scoperte in Francia da quel monaco stesso che aveva scoperto il commento di Donato a Virgilio [49]); si fece spedir di Francia una copia del commento di Donato a Terenzio (Sabbadini, p. 116) e fu tra i primi a informarsi de' libri portati da Enoch d'Ascoli in Italia nel 1455.

[46]) A. Traversari, l. c. XXIV, 59, e passim.

[47]) L'Inventario ne fu pubblicato dal Sabbadini, *G. A.* l. c. pp. 157-167.

[48]) *St. letter. della Liguria*, l. c. II, p. 380.

[49]) Cfr. Sabbadini, *Storia e critica*, l. c. pag. 367 e seg.

Lavorò poco in opere letterarie: di lui ci rimangono alcuni versi, delle traduzioni dal greco e poche lettere sparse qua e là ne' manoscritti delle biblioteche. Amico de' più illustri umanisti del tempo suo, non provocò mai nessuno, e tutti lo rispettarono: non era punto facinoroso; ma sapeva tenersi in buona con tutti: il suo nome non fu mai mescolato a que' violenti litigi tra il Panormita e il Raudense, il Panormita e il Valla, il Valla e il Faccio, il Valla e Poggio, Poggio e Guarino, il Filelfo e i letterati fiorentini, ond'è rimasto famoso quel secolo. L'Aurispa badò sempre a sè e ai libri suoi; fu da tutti riconosciuto dotto e probo davvero; più che altro, rimane celebre come il più grande bibliofilo del Quattrocento.

1892.

LA FANTASIA DELL'ARIOSTO.

I.

Chi avrebbe osato mai disputare, mezzo secolo a dietro, su la fantasia dell'Ariosto? Sembrava che questo Celta postremo di Lombardia avesse ereditato e composto nell'armonia d'una forma latinamente impeccabile le remote energie, le faticose esperienze, le dovizie ideali della sua stirpe: il gusto del meraviglioso, dell'eroico e del leggendario; il bisogno dell'avventura; la caccia all'ignoto del desiderio e della passione; il perpetuo affisamento del sogno, ciò tutto ch'è la propria essenza d'un' infrenabile fantasia. Giacchè la potenza della fantasia è appunto in ragione della concentrazione interiore del sentimento: affinchè il sogno diventi realtà, è necessario che un'anima delicata e profonda lo veda e lo viva anche fuori di sè, in ogni sua più minuta determinazione, come una cosa sensibile. Anche Ernesto Renan, un altro Celta che avea largo e nativo il sentimento della sua razza, ebbe a avvertire in un discorso su *La Poesia delle razze celtiche:* « quanto all'Ariosto, egli è poeta bréttone per eccellenza ».

Ma anche il capolavoro di messer Ludovico ebbe un giorno la sorte d'esser fatto segno alle pazienti esplorazioni della critica storica. E come in un poema ricorso di casi i più disparati pareva opportuno lo stabilire quanti di que' casi fossero stati inventati dal poeta medesimo, e quanti a lui suggeriti da immaginazioni anteriori, così si venne alla

ricerca delle fonti, vale a dire de' luoghi onde il poeta derivò o potè derivare una parte de' casi ch'egli ci narra.

L'indagine su le fonti dell'*Orlando Furioso* cominciò quasi a un tempo con l'apparizione del poema. Il Fausto da Longiano, il calabrese Simone Fòrnari, un Giambattista Pigna, il Dolce e più altri nel secolo decimosesto s'affrettarono a rilevare gl'imprestiti dall'*Innamorato* del Bojardo, dall'*Iliade* d'Omero, dall'*Eneide* di Virgilio. Nel Seicento un Jacopo Gaddi dava senz'altro del ladro a messer Ludovico.

S'industriarono, fra i moderni, in tale erudita inquisizione, segnatamente il Panizzi, ch'ebbe anche l'occhio all'antica letteratura dei romanzi, il Mazuy e il Bolza. Ma chi se li lasciò tutti a dietro fu un tra i più dotti conoscitori di lingue e di letterature neolatine che oggi siano, Pio Rajna, con la sua opera voluminosa su *Le fonti dell'* « *Orlando Furioso* », di cui la seconda edizione è stata testè consegnata alla luce [1]).

Da quali intendimenti sia stato mosso l'egregio critico a compier questo lavoro, è detto nella prefazione: «... credetti necessario di sottoporre ad analisi la invenzione di tutto quanto il poema. L'invenzione: quindi furono di regola lasciate in disparte, e accennate solo per incidenza, le imitazioni di singoli versi, immagini, similitudini che non importassero per il concepimento. Di queste si può vedere un catalogo segnatamente copioso nell'opera del Bolza. Trovati gli elementi, restava la parte più difficile: esaminare il modo della loro composizione, osservarne le trasformazioni, studiare insomma la genesi e le evoluzioni del pensiero. A questo modo il problema prendeva spesso aspetto ed importanza generale. Peccato che all'opera fos-

[1]) *Le fonti dell'« Orlando Furioso »*, ricerche e studi di Pio Rajna: seconda edizione corretta e accresciuta. In Firenze, G. C. Sansoni editore, 1900.

sero così inadeguate le forze dell'operaio, che ha cercato di fare quello che poteva, e avrà fatto assai poco ».

Se con questa proposizione il Rajna si riferisce a quella parte dell'opera sua, dov'egli avrebbe dovuto studiare e spiegare la meravigliosa trasformazione degli elementi anteriori, più o meno rozzi e imperfetti, nella divina fantasia dell'Ariosto, onde balzaron sorridenti ed ignude le creature immortali a' cieli dell'arte, io penso ch'ei dica il vero. Per questa parte il Rajna ha fatto assai poco, e si vede che non ha nè pure voluto fare di più. La ricerca ideale ha bisogno d'altri stromenti che la ricerca storica: mentre questa richiede la piena notizia de' fatti, la varia erudizion filologica, la memoria pronta e fedele, la costanza dell'esplorazione, la cautela del raffronto; quella anche esige una giusta preparazione di psicologia e d'estetica, l'attitudine a coglier la differenza fra più atteggiamenti ideali, l'abitudine dell'analisi interiore, il senso infallibile della forma, vale a dire dell'espressione poetica.

Ma giova intanto qui rilevare come al Rajna l'acuto intelletto abbia dato l'esatta percezione del fine superiore a cui tende ogni ricerca di fonti; ch'è quello a punto d'esaminare in che modo un poeta sia riuscito a trasfigurare e a compiere in sè le immaginazioni antecedenti. Certo, per venire a tale raffronto, la sicura cognizione de' materiali onde si giovò o potè giovarsi il poeta, è indispensabile; giacchè de' due elementi onde l'opera d'arte è la risultanza, il dato esterno e la fantasia del poeta, quello talora per l'appunto consiste in una lettura. Un'opera d'arte è l'espressione d'un'impressione liberamente elaborata dalla fantasia d'un poeta; e l'impressione, come può scaturire dal mondo della realtà, così da quello dell'immaginazione: codesto è indifferente al poeta. Il quale, di fatto, si commuove a' casi di Leonida, di Francesca da Rimini, di Bruto, di Nerone, di Lucrezia Borgia, e a quelli di Prometeo, di Giulietta e Romeo, di Faust, di Don Giovanni, d'Ahasverus,

senza badare se l'impressione gli venga dalla storia, dalla leggenda o dall'invenzione propria ed altrui.

Importa al critico, in vece, d'esaminare le sorgenti dell'impressione. Il critico, avendo l'obbligo di studiare tutto il processo di formazione d'un'opera d'arte, è spinto da prima a scomporre questa ne' suoi fattori; l'uno de' quali per l'appunto può essere il dato esterno. Or il libro del Rajna è la determinazione di codesto fattore, dov'ei propriamente apparisce d'origine letteraria; perchè non verrà in mente ad alcuno, crediamo, di negare che numerose intuizioni sian derivate anche all'Ariosto, come agli altri poeti, direttamente dalla realtà per mezzo de' sensi o anche dalla propria immaginazione fuori d'ogni realtà. E il lavoro del Rajna è, per il suo fine, un miracolo di pazienza e di diligenza. Egli ha esplorato tutta la letteratura greca e romana, lirica, narrativa, drammatica; le raccolte di novelle indiane, arabe, persiane, bizantine, francesi, italiane, popolari; le canzoni di gesta francesi e italiane; i romanzi e i poemi cavallereschi in Francia e in Italia anteriori all'Ariosto; i trattati morali dell'età classica, del medio evo, del Rinascimento; le favole di tutt'i paesi; e ne ha ricavato un enorme materiale di riscontri con l'*Orlando Furioso:* alcuni de' quali son forse dovuti al caso, altri indubbiamente rivelano un legame di dipendenza. Per questa parte, dunque, il lavoro è quasi perfetto: noi conosciamo oramai, non soltanto le scaturigini certe, ma le probabili, ma persin le possibili, di molte impressioni dell'Ariosto. Resta bensì da fare un'altra ricerca di maggior momento: come furon tradotte codeste impressioni in nuove espressioni di arte? Accolte quelle impressioni, come e fino a che segno le trasfigurò la fantasia del poeta? S'è egli giovato delle impressioni ricevute per generare nuove espressioni più ricche e più intense, o s'è contentato di riprodurre a un di presso quelle vecchie espressioni? È un poeta originale o un plagiario?

Il Rajna trascurò affatto quest'altra indagine; e la trascurò, se non erro, in buona fede: egli anzi credette ch'ella fosse tutt'una cosa con l'indagine sua. Per lui la fantasia d'un poeta consiste nell'invenzione, vale a dire nella combinazione materiale dei concetti e de' loro rapporti intuitivi; dimostrato che l'Ariosto è povero d'invenzione, il Rajna si tenne licenziato a negargli la fantasia. Quasi in principio del libro si leggono queste parole (p. 33): « L'Ariosto trovò già compiuta l'opera creativa, e non ebbe che a passeggiare in questo nuovo mondo ». E quasi in fine quest'altre (p. 609): « il molto che l'Ariosto ha preso d'altronde, sia imitando, sia rifacendo, diminuisce il suo merito? — So di andar contro alle idee di molti non rispondendo con un no reciso. Ogniqualvolta si discorre di scrittori che il consenso unanime ha dichiarato sommi, s'ha oramai l'abitudine di trattare l'invenzione — quella almeno che la comune degli uomini intende anzitutto quando si servono del vocabolo — con affettato disprezzo ». Or bene: io mi propongo per l'appunto di dimostrare che l'invenzione in arte non conta, e conta invece la fantasia: che il Bojardo, così ricco d'invenzione, fu un meschino poeta, perchè ebbe povera la fantasia; che l'Ariosto, così spensierato dell'invenzione, è un poeta magnifico, perchè la sua fantasia è tra le più prodigiose che siano mai state. Si tratta d'un quesito che alla critica letteraria, oso credere, può almen rilevare da quanto la data precisa della nascita di Meo Abbracciavacca.

II.

Invenzione, immaginazione e fantasia son tre differenti gradi di quella facoltà dello spirito che si può dimandare rappresentazione.

Ciascun uomo accoglie in sè le impressioni del mondo esterno materiale e morale. I solchi lasciati da queste im-

pressioni sono le percezioni. Le quali, nella più parte degli uomini, sbiadiscono tosto, e così languide, fredde, scarse di determinazioni sensibili e sentimentali, senza carattere, eguali per tutti giacchè tutti ne ritengono solo le note più generali, si schematizzano in meri concetti. Di qui la sovrabbondanza de' luoghi comuni negli scrittorucoli da dozzina.

Or la memoria può riprodurre, e quindi comporre in guise infinite, codesti concetti. E ciò per l'appunto si chiama invenzione. In tal modo ciascuno che abbia in serbo, come ha chiunque, un certo numero di concetti, può, combinandoli a suo capriccio, ricavarne numerose invenzioni. Con i tre soli concetti di marito, moglie ed amante c'è da comporre invenzioni per dieci drammi e venti commedie. Ognun vede, dunque, come l'invenzione è una facoltà la più ovvia del mondo. La nutrice che intesse alla meglio un'avventura di giganti, di principesse e di fate per i bambini che le stanno da torno; il bugiardo che snocciola una panzana, una « spiritosa invenzione » per uso de' creduli ascoltatori; il popolo che mette in giro storielle miracolose o profane, tutti fanno prova d'invenzione. L'invenzione, come tale, è la forma originaria, puerile, insignificante della letteratura narrativa, a quel modo che l'argomento è della poesia lirica. *Io t'amo* è già un'espressione sentimentale; ma non è certo l' *Intermezzo lirico* di Arrigo Heine: il biblico *Allora il Signore fece cader dal cielo una pioggia di zolfo e di fuoco su Sodoma e su Gomorra* è un'espressione narrativa; ma non è certo *Il fuoco del cielo* di Vittor Hugo!

L'immaginazione è la facoltà di concepire e di riprodurre le particolari determinazioni onde il fatto estetico si rivela co' dati del suo proprio carattere. Quando l'idea ha lasciato un'impressione in uno spirito attento, ma più logico che estetico, più analitico che sintetico, questo comincia a elaborarla in sè medesimo, la scruta in ogni sua

parte, ne coglie i rapporti con altre idee, la libera delle scorie pigre e disutili, senza riuscire del resto a tutta animarla di sè, a investirla del suo sentimento, a ghermirla in un lampo una e intera, netta e vivente. L'immaginazione è la fantasia imperfetta. Il poeta, per un esempio, concepisce tutte le singole determinazioni del carattere d'un suo eroe, la bontà, il coraggio, il sentimento del dovere, la passione d'amore, il rimorso; ma non riesce a fonderle in una sola visione: ci rappresenta ora una parte ora un'altra di quel carattere; mentre dovrebbe rappresentarci tutt'intero, il carattere, sempre, in qualunque manifestazione. Così, per un altro esempio, il poeta ci descrive a una a una tutte le bellezze della sua donna, gli occhi, i capelli, la fronte, il naso, le ciglia, senza riuscire a evocarla dinanzi la nostra mente. Gli è che la creazione del poeta si frange in percezioni, come la luce in colori nello spettro solare: egli difetta di sintesi, non ha la virtù di rappresentare la sua realtà semplice e intera come veduta in uno specchio.

Che cosa in vece bisogna intendere per fantasia? L'immaginazione sintetica, ch'è la facoltà delle rappresentazioni perfette. Quella stessa impressione che in una natura ordinaria non lascia fuorchè la traccia rudimentale della conoscenza passiva, in uno spirito alato diventa immagine numerosa, vampa di sentimento, creazione di vita. L'immaginazione è sovrapposizione, la fantasia è compenetrazione d'elementi sensibili e sentimentali. Il fatto esterno non è brutto nè bello, non è estetico nè inestetico: tutto dipende dalla visione dell'artista, vale a dire dalla sua elaborazione interiore. La cicala, l'allodola, il cervo non sono belli se non ne' versi del Meli, dello Shelley, del Poe. Persino l'asino diventa bello nell'epos d'Omero, che gli paragona Ajace di Telamone. La virtù di rappresentare la cosa creata in ogni sua fattezza, in ogni suo gesto, in ogni sua particolare determinazione, originalmente e caratteristicamente, con la maggiore convenienza ed efficacia possibile,

questo è la fantasia. La quale, dunque, consiste nella piena elaborazione e trasformazione dell'impressione, nella creazione evocatrice ed organica, in somma nella forma nuova e vivente.

Di fatti l'invenzione, rispetto alla fantasia, non è se non la materia bruta, il patrimonio comune, la regione silenziosa dell'increato, qualcosa che non esiste come arte. Per questo i poeti non hanno uno scrupolo al mondo di fare man bassa su le invenzioni altrui. Certo, la loro fantasia non si può esercitare se non su l'impressione: or che rileva a costoro che l'impressione venga da questa o da quella parte, da un discorso còlto per aria o da una notizia di giornale, dalla verità o dalla finzione, dalla storia o dalla favola, dalla loro stessa invenzione o dall'invenzione altrui? Tutto ciò non è punto poesia, è pura conoscenza, è materia inerte, che può diventare o non diventare poesia a seconda del calore di sentimento che l'animatore vi saprà infondere. Naturale che questi, intendendo come la materia, la conoscenza, l'impressione in arte sia nulla, e il sentimento, la forma, la creazione sia tutto, non si dia più pensiero della sorgente onde gli deriva un'impressione, che lo scultore, del modello a cui si rivolge per l'abbozzo d'una sua statua. Forse nessun grande poeta s'è mai curato di trovare da sè l'ordito dell'opera sua: senza che sarebbe venuto meno a' nostri eruditi quell'onesto esercizio che oggi si chiama la ricerca delle fonti. L'invenzione della *Divina Commedia* è già quasi tutta nelle visioni anteriori o nella tradizione storica e teologica; quella de' drammi dello Shakspeare nelle croniche del Belleforest, nelle novelle italiane, nella tradizione popolare, nella storia di Roma e d'Inghilterra; quella del *Faust* del Goethe nella leggenda e in una commedia di burattini; e così via seguitando. Nè può cader differenza, rispetto al poeta, tra la materia storica e la materia fantastica ond'egli si ajuta: in entrambi i casi, adopera un contenuto non suo; e se l'ori-

ginalità consistesse davvero nell'invenzione, egli non sarebbe più originale saccheggiando la storia, che depredando la favola.

A questo punto prevedo un'opposizione. Che un poeta si serva della storia, della leggenda, della tradizione popolare, passi: quella è roba di tutti e di nessuno, e non c'è alcun male ad appropriarsela. Ma quando l'invenzione ha un autore, e questi è un altro poeta, il quale ha cercato di darle un'espressione, l'ha elaborata nella propria fantasia, l'ha elevata a forma, allora la cosa cambia di aspetto; e chi s'impadronisce di quell'invenzione è un imitatore o un plagiario.

Vediamo. Nel caso accennato, dunque, il poeta si crea da sè l'impressione, che poi cerca d'elaborare e di tradurre in un organismo perfetto. Ma l'impressione essendo fuori dell'attività estetica, benchè questa proceda da quella, l'invenzione soggettiva non può esser tenuta a calcolo nella valutazione d'un'opera d'arte. Un poeta che, avendo scritto de' versi d'amore per una donna immaginaria, si vantasse più originale d'un altro che n'ha scritti per una donna reale, moverebbe le risa. L'impressione è un fatto conoscitivo; il fatto estetico, vale a dire creativo, è l'espressione. Tanto vero, che infinite impressioni non assurgono a rappresentazione d'arte, e infinite invenzioni non si trasformano in poesia. Or se il poeta che s'è creata da sè l'impressione, è poi riuscito a darle forma caratteristica, chiunque s'attenti di carpirgli codesta forma è, senza fallo, un imitatore o un plagiario, anche se l'invenzione sia un'altra: il *Marco Visconti* del Grossi è imitato da *I Promessi Sposi* del Manzoni, non ostante la diversità della favola. Ma se quel poeta non seppe elevare a forma nuova la sua propria invenzione, questa rimane materia sorda, vale a dire qualcosa che ancòra, esteticamente, non è. E allora quella particolare invenzione ripiomba ella pure nella notte del conoscibile, ove si muovono oscuramente

croniche, leggende, motivi lirici e narrativi, gl'innumerabili casi reali o immaginarii della vita degli uomini. Così può accadere, mettiamo, che un contenuto, quello di Ahasverus, di Don Giovanni o di Faust, il quale pur da qualcuno sarà stato inventato, traversi centinaia d'elaborazioni senza che l'una ripeta nulla dall'altra, e si fermi soltanto appena la fantasia d'un grande poeta l'abbia fissato nella sua vera espressione, nella sua forma compiuta e imperitura.

III.

Quando Ludovico Ariosto s'accinse a comporre il suo poema, la materia cavalleresca esisteva; gliel'avevano tramandata i romanzi francesi e italiani, i poemi veneti, quelli del Pulci, del Bojardo, del Cieco da Ferrara. Anche s'intende che ciascuno de' nuovi rimanipolatori molte invenzioni avea rimescolate, parecchie ne aveva aggiunte di suo; il Bojardo, secondo che ricorda anche il Rajna, più ancòra che tutti gli altri. Soltanto, codesta materia non era stata plasmata con perfetta coerenza ed evidenza nè impressa d'un carattere nuovo da una gran fantasia; era rimasta o inespressa o espressa imperfettamente, che vale il medesimo; non era divenuta forma. Questa fu la gloria di Ludovico: alla materia cavalleresca egli diede la forma; con le legna, la calce, i mattoni ed i marmi costrusse il nobile palagio armonioso; dalla vita in potenza trasse la vita in atto. Dopo l'Ariosto il poema cavalleresco non fu più potuto tentare: egli avea prodigato a quel mondo l'espressione definitiva, la sembianza immutabile, il carattere suo. Senza l'Ariosto, il mondo cavalleresco nell'arte non esisterebbe: ei ne fu dunque il vero creatore.

Erra perciò il Rajna, affermando: «Ma poi sarebbe la massima delle ingiustizie il disconoscere, che là dove il Bojardo si fa innanzi come riformatore e creatore, l'Ario-

sto è solo continuatore dell'opera altrui ». Continuatore di che? Delle invenzioni? Ma le invenzioni dell'Ariosto son così poca cosa rispetto a quelle del Bojardo, che non bastan davvero a giustificare la troppo maggiore ammirazione di tutto il mondo civile per l'*Orlando Furioso*. Della forma? Ma se il Bojardo avesse già dato la forma suprema alla materia cavalleresca, l'Ariosto, insistendo su quella materia, non sarebbe stato se non un imitatore o un esageratore del primo, come fu il Bembo rispetto al Petrarca, o il Graziani rispetto al Tasso; e allora la gran fama di Ludovico s'intenderebbe anche meno, e il Rajna avrebbe dovuto logicamente conchiudere, a dispetto dell'universale consenso, che l'Ariosto fu un modesto lucidatore di cose altrui. L'espressione è una sola: finchè non s'arrivi a quella, le altre imbozzacchiscono e muoiono; quando ci s'è arrivati, non ne nasce più.

L'*Orlando Innamorato* del Bojardo è un avvicendamento vertiginoso di giostre, di battaglie, d'incantagioni, d'amori, d'avventure d'ogni sorta. Ma quelle battaglie e quelle avventure son sempre le medesime, non ostante la varietà faticosa: il poeta non sa elaborarle nella sua fantasia, non sa dare a ciascuna un particolare carattere, non sa penetrarvi e sentirle prima di rappresentarle. Anche i personaggi non appariscono liberi, coerenti, ricchi di determinazioni interiori, tali che noi possiam sempre riconoscerli a ogni parola, a ogni gesto. Talvolta son poco più che nomi, Aquilante, Grifone, Adriano, Uberto del Leone, Bradamante, Origille e via dicendo; talvolta raffigurano l'astratta personificazione d'un solo istinto o d'un solo sentimento, come quella Marfisa, la quale par la violenza fatta donna: urla, impreca, vitupera, si batte a ogni passo senza ragione, nè altro si riesce a sapere di lei e dell'animo suo: talvolta, infine, contradicono alla propria natura, come Orlando, che in ciascun canto è un altr'uomo.

Nota il Rajna: « Ora immaginiamoci amante il guercio

conte di Brava. Sarà un amante timido, credulo, pudico, insomma, discretamente goffo ». Non se ne vede il perchè. Goffaggine è il contrasto fra l'attitudine e l'atto: goffo è chi fa ciò a cui non fu disposto da natura o dall'educazione. L'asino « che volle imitare il cagnolino, e far vezzi al padrone » recato in mezzo dal Rajna per figurazione dell'amore d'Orlando, fu goffo perchè volle *imitare il cagnolino:* se avesse fatto vezzi al padrone secondo la propria natura, non sarebbe stato altro che commovente. La goffaggine presuppone lo sforzo: goffo è il birbone a cui non riesce di far dell'uomo da bene; goffo è il villano che vuol darsi l'aria del gran signore: l'espressione sincera del sentimento non è mai goffaggine. Or contrasta egli forse il sentimento d'amore con la natura d'Orlando? Non pare; giacchè il conte di Brava aveva anche moglie, Alda la bella. La sua goffaggine, dunque, non potea rampollare se non dall'espressione fittizia di codesto sentimento; la qual cosa potea bene venire in mente a un poeta, ma non era ingenita nella natura d'Orlando: tutt'altro! Achille, Sigfrido, l'Orlando dell'Ariosto sono innamorati, ma non punto goffi. Goffo è l'Orlando del Bojardo perchè, come vedremo, è senza carattere.

Non si nega, per altro, che il Bojardo avea tutto il diritto d'immaginare un Orlando goffo, vale a dire un Orlando il quale, conoscendosi per un omaccione rozzo e badiale, mésso in soggezione dalla sua bella, s'ingegnasse, per riuscirle gradito, d'adoperare altri modi che i suoi. Anche questa sarebbe stata una magnifica intuizione; ma il Bojardo, se l'ebbe, non seppe trovarne l'espressione. Egli avrebbe dovuto darci fin da principio un Orlando che si sentisse al tempo stesso innamorato e pauroso di manifestare il suo amore: a punto il conflitto fra l'amore e il timore, fra il desiderio e la vergogna, dovea rivelarsi in tutte le variazioni di quella coscienza e apparire come l'essenza di quel carattere. Il poeta non ha da cogliere e

rappresentare ora questa ora quella determinazione d'un personaggio; ma tutte insieme le determinazioni ne informeranno ogni pensiero e ogni gesto, l'una reagendo su l'altra, di guisa che il personaggio si riveli intero per tutto, e non già smembrato a volta a volta nelle diverse parti del suo carattere. L'Orlando del Bojardo ora è innamorato soltanto, ora è soltanto timido; se non che, innamorato, esprime il suo amore in concetti e in bisticci (*Or che non aggio Durindana presa A far battaglia contra a questo amore?.... — Ch'ardo d'amore e agghiaccio in gelosia*, e simili), e quando è timido, è timido veramente a tal segno da passare tutti i limiti della parodia. Basti dire che rimane di sasso perfin quando Angelica di sua mano lo spoglia, lo bacia, lo lava e gli s'appende al collo in camera sua!

Altre determinazioni sentimentali, non pure sparse, ma sono incoerenti, di guisa che, tentando di raunarle nel nostro spirito, non riusciamo a raccapezzare un carattere. Vogliamo immaginare un Orlando grave, probo, costumato e acceso dalla passione? Ma allora come potremo credere ch'egli prenda sul serio una donna così svergognata da fargli dentro il bagno le cose che dicemmo sopra? Un Orlando come quello non può amare se non una che gli si dimostri sempre, oltre che la più bella, anche la più onesta e la più modesta di tutte le donne. Vogliamo immaginare un Orlando invasato d'amore a tal segno da scordare persino la propria dignità e la propria serietà? E allora come si spiega che, imbattutosi ad Origille, s'ingattisca anche di lei e, lasciato da banda quel superstizioso pudore ond'avea fatto magnanima prova fra le braccia d'Angelica, mediti una gioconda intrapresa? Come avviene che il collegiale si faccia libertino d'un tratto, e si dolga che un pericolo sopravvenuto gl'impedisca di compire il bel gioco?

Ben gli rincresce il gioco che gli è guasto
Ch'esser convien a quella impresa casto.

Vogliamo immaginare un Orlando valoroso e gagliardo, ma corto di mente, vera espressione di forza bruta, nel quale gl'istinti soverchiano i sentimenti? E allora la tela ci si slabbra da un altro lato: noi non intendiamo più nè i riguardi di lui verso Angelica, nè i suoi rimorsi verso Dio e l'imperatore, nè la pietà lagrimosa verso il moribondo nemico, Agricane: tutti *sentimenti intellettualizzati*, i quali non accadono mai in quelle nature

Per la contraddizion che nol consente.

Tirate le somme, Orlando non è un carattere; è, a volta a volta, lo stesso nome appiccicato ad arbitrarie espressioni le più discordanti fra loro.

Ciò accadde perchè il poeta non *vide* intero sin da principio il suo eroe, per modo che questi si movesse poi per se stesso, sempre eguale e spontaneo, nella piena oggettività del suo essere. Il poeta credette di formare il personaggio accumulando determinazioni su determinazioni alla cieca: e qua gli riuscì innamorato, più là valoroso, più là saggio, più là babbeo, più là libertino, più là buon cristiano: un errore estetico che corrisponde a un doppio errore psicologico. Primo, il carattere non è accumulamento, ma fusione e compenetrazione d'istinti e di sentimenti; secondo, ciascun carattere ha in se stesso la legge a cui deve obbedire.

Del rimanente, codesto vizio essenziale del Bojardo era stato fiutato, se non analizzato e rilevato a dovere da Adolfo Gaspary, il quale scrisse nella sua *Storia:* « Alle tante figure che mette in iscena (il Bojardo), non suole dare contorni sì determinati da farne delle personalità, che si presentino vive e compiute ai nostri occhi. Ciò che a lui interessa, sono i fatti; egli vuole divertire colla varietà ed il continuo avvicendarsi degli avvenimenti ». Vale a dire, ha l'invenzione, forse un poco d'immaginazione; ma gli man-

ca la fantasia: per l'appunto la facoltà senza la quale non s'è poeti. Perchè, come avea prima notato, con meravigliosa intuizione della verità, il precursore della critica estetica, Francesco De Sanctis, « un poeta può avere potente virtù estetica, ed esser povero d'immaginazione, commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta che ha in alto grado queste altre facoltà, che ha un bel disegno e una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprà render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta » [2].

Il De Sanctis dimostrò, con la penetrazione consueta, la povertà di fantasia del Bojardo, in pagine che al Rajna avrebbero dovuto dare a pensare, e alle quali, in ogni modo, è assai strano ch'ei non si sia punto fermato. L'insigne critico napolitano esaminò i giardini, le battaglie, la morte d'Agricane nell'*Innamorato*, e conchiuse che sempre vi fa difetto la visione completa, la fantasia, la forma. Soltanto egli crede che il Bojardo non abbia potuto cavar partito dai suoi personaggi, per non aver saputo scegliere « tali circostanze » che mediante di esse » potessero « manifestarsi le forze interne » di quelli. « V'è situazione estetica », aggiunge, « quando il personaggio è posto nelle condizioni più favorevoli perchè possa rivelarsi ».

Questo a me par veramente uno scrupolo pericoloso. Quando una creatura vive nella fantasia d'un poeta, ella si rivelerà in qualunque circostanza si trovi. Il poeta non ha da scegliere nulla, perchè quella creatura è libera, autonoma, fuori del poeta medesimo, e non si può trovare se non in quelle situazioni a cui la sospinge il suo carattere in contrasto co' caratteri circostanti. Le situazioni vengon da sè, non le sceglie il poeta; il quale dee soltanto curare che in ciascuna situazione, anche la meno drammatica, il

[2]) F. De Sanctis, *Scritti vari*, Napoli 1898, I, pag. 304 e seg.

personaggio apparisca tutto, con tutte le sue determinazioni interiori. E allora una sola situazione basterà a farci conoscere quella creatura; e noi sapremo a un dipresso ciò ch'ella farà in situazioni « più favorevoli ». Il carattere di Farinata è già tutto ne' primi sei versi co' quali ei si volge a Dante; quello d'Amleto è già tutto nella scena dell'udienza a Corte; quello di don Abbondio è già tutto nella sua passeggiata in vista de' bravi. Certo, la successione delle situazioni accresce intensità ed evidenza al carattere; ma qualunque situazione è una situazione estetica perchè è creazione e elemento di creazione.

Al Bojardo manca per l'appunto la visione completa del carattere. Vedemmo Orlando: ora togliamo a esaminare anche il personaggio d'Angelica, « la stupenda creazione del conte di Scandiano » come dice il Rajna.

Alla Corte di Carlo Magno apparisce, fra quattro giganti, una donzella accompagnata da un cavaliere; e in nome di lui, ch'è suo fratello, sfida a giostrare tutti i baroni. Dal modo come la sfida è recata noi dovremmo già intravedere il carattere d'Angelica: una superba lascerà trapelare il dispregio per gli sfidati; una timida dimostrerà la propria vergogna di trovarsi costretta a quel passo; un'insidiosa, per attirar meglio i baroni, si fingerà più che mai stupefatta del loro valore e trepidante per la propria sorte, mentre spiegherà innanzi a loro tutt'i suoi vezzi; e così via dicendo. In vece l'Angelica del Bojardo porta la sfida come farebbe un araldo, senza metterci nè sale nè pepe. Quando ha terminato, la conosciamo meno di prima.

Seguono alcune avventure; ma la vera storia d'Angelica comincia quand'ella, dissetatasi alla riviera dell'amore, si invaghisce di Rinaldo che giace lì presso a dormire. Ecco dunque, come voleva il De Sanctis, la situazione più favorevole: l'amore è quello fra i sentimenti che meglio giova a mettere in moto l'animo di una donna. Angelica è innamorata; e, ch'è meglio, innamorata di uno che la odia.

Che farà ella adesso? Disfoglia le rose sul volto del dormente, e quando questi si sveglia e la fugge, ella gli corre dietro e gli offre sfacciatamente la propria gioventù e la propria bellezza, protestando a gran voce il suo amore. Una vecchia baldracca accesa di repentina lussuria non si sarebbe comportata altrimenti. Basta ripensare la Didone di Virgilio, la quale anche era vedova, non già fanciulla, per sentire tutto il disgusto d'una sì sciocca turpitudine in quest'Angelica che c'era stata data per donna

Piena d'inganni e d'ogni falsitade.

Angelica è, dunque, una creatura la più volgare: dell'amore ella non immagina e non appetisce fuor che la soddisfazione carnale, e lo dice: così, quando poi rimane sola, toglierebbe pur di morire

Se sopra me dovesse quel venire;

così, quando torna al Catai, rammentando l'assalto di Malagise, sospira:

Perchè non venne lui sopra quel prato
Là dove io presi il suo saggio cugino?

così libera Malagise, a patto ch'ei le meni Rinaldo, ben che sappia quanto Rinaldo l'abborrisca. Ma è almeno coerente?

Durante la battaglia del fratello di lei con Ferragù, Angelica, temendo di cader nelle mani a costui, delibera di tornare nella sua patria, al Catai. S'allontana da' cavalieri, va nella selva d'Ardenna e vi s'innamora fieramente in Rinaldo. La coerenza de' sentimenti dimanderebbe che, cessato il pericolo di Ferragù, sopravvenuta quella passione così furibonda, Angelica dimenticasse il suo proponimento, il fratello, il Catai, ogni cosa, e rimanesse ne' luoghi ove può sperare d'incontrare Rinaldo. In vece, no: torna al

Catai lo stesso, senza che noi riusciamo a intendere come un delirio di quella sorta non abbia, non che cambiato, nè anche combattuto per poco quella determinazione.

Angelica dovrebb'essere lusingatrice ed astuta, come s'è visto: or bene, che cosa fa ella per dimostrarsi tale? Cerca di sedurre Rinaldo spifferandogli in ogni occasione, con fastidiosa insistenza, la sua voglia impudica; quando Rinaldo è in pericolo, a lei non verrebbe in mente di dimostrargli la sua devozione, correndo a salvarlo, se Malagise non ve la inducesse; senza diffidare un istante, cade nel tranello del vecchio che la mena alla torre, dove la donna «piena d'inganni e d'ogni falsitade» diventa, per l'occasione, la «simplicetta»:

> La simplicetta voglie il palafreno
> Dietro a quel vecchio ch'è d'inganni pieno.

E mentre assalita da Malagise, avea dimostrato tanta presenza di spirito da tenere ella stessa l'assalitore fin che il fratello non l'avesse legato, ora al contrario perde la testa a segno da piangere, picchiarsi il viso e dare in ismanie, pur sapendo che in virtù dell'anello potrà agevolmente scampar dalla torre.

È un carattere questo? Questo è nient'altro che un nome a cui l'autore si scapriccia d'attribuire le qualità più opposte e le azioni più contradittorie. È una fanciulla di sangue regio, e parla come una sgualdrina; è una lusingatrice, e nè pur nell'eccesso del desiderio riesce a inventare un'arte, una malizia, un allettamento buono a far colpo sur un ragazzo; è una maestra d'inganni e non riesce a padroneggiar se medesima; qua altera, là servile; qua impassibile, là esaltata; qua accorta, là ingenua; qua modesta, là svergognata. I suoi casi non ci interessano, perchè vi manca l'unità dell'impressione e la verità della rappresentazione. Psicologicamente, è fuori della natura; esteticamente, è fuori della poesia: un aborto.

IV.

E dopo il Bojardo, venne l'Ariosto. Il quale, se non avesse fatto altro che ormeggiare a passo a passo il Bojardo recando in atto tutte le invenzioni del suo predecessore, sarebbe già stato il solo grande poeta fra i due: al Berni bastò di piallare alla meglio la scabra corteccia dell'*Innamorato* per togliere al Bojardo la gloria del poema. Ma l'Ariosto fece ben altro. Egli aveva davanti a sè tutta una immensa materia informe e deforme, non espressa o espressa male o altrimenti elaborata; e la gittò nel prodigioso crogiuolo della sua fantasia. Tutto ciò che non serviva all'unità ideale della nuova creazione, ricadde fuori; tutto ciò che serviva, diventò anima e vita; dove la materia non era acconcia, provvide il poeta con la sua stessa invenzione. E ne sgorgò un mondo libero, coerente, disciplinato dalle sue stesse leggi, palpitante, compiuto, armonioso, significativo, profondo, più della stessa realtà. E questo mondo fu detto a ragione il mondo dell'Ariosto: egli n'era stato il creatore e l'avea circonfuso con la luce del suo carattere. Prima di lui non esisteva fuor che la massa caotica; l'Ariosto ne suscitò l'ordine, l'armonia e le forme viventi.

Lascio da parte le descrizioni di spettacoli naturali: ognun sa che cosa siano nel *Furioso* le rappresentazioni di donne, di giardini, di battaglie, di tempeste, di belve; e mi contento d'esaminare qui pure i due caratteri d'Orlando e d'Angelica.

L'Angelica dell'Ariosto è una bella e giojosa fanciulla, che nutre stima e riconoscenza per Orlando, per Sacripante, per Ferraù, se bene non può ricambiarne l'amore; odia solo Rinaldo, a punto perchè un tempo l'amò mal gradita. S'accompagna di buona voglia, specie se n'ha bisogno, con que' cavalieri, a patto che non le chieggano altro. È veramente pudica, ma non vitùpera e non disprezza nes-

suno; ama la celia e il riso, ma se avvien che lo scherzo, contro l'intenzione di lei, abbia passato il segno, se ne pente di cuore; è cortese ed umana con tutti, pietosa coi deboli e co' sofferenti, anche disposta ad amare: soltanto prova una ripugnanza insuperabile contro la gente in mezzo a cui vive: quei paladini, quei baroni, quei cavalieri, sempre così truci e superbi, con le loro eterne battaglie, con l'armature di ferro ch'ci non si levano mai, con quel sito di sudore e di sangue c'hanno sempre da torno, con quel girare continuo per boschi e per valli, le fanno cascare il cuore. Fin dal primo istante ch'ella apparisce, non brama se non di piantar lì quella chiostra belluina di prodi e tornare al Catai. Per conseguire il suo fine, accoglie con maliziosa benignità Sacripante, che deve accompagnarla, e quand'egli è sconfitto da Bradamante, lo conforta con astute parole. Intimidita della battaglia fra Sacripante e Rinaldo, s'invola, e incontra un eremita a cui dimanda del più vicino porto di mare

Perchè di Francia levar si vorria
Per non udir Rinaldo nominare.

Scampa all'insidia dell'eremita, cade in mano alla gente d'Ebuda ed è legata ignuda a un sasso affinchè l'Orca possa cibarsene. Sopraggiunge a salvarla Ruggiero; ma la fanciulla, vergognosa di quello stato, piange a caldi occhi, cercando invano di sottrarsi agli sguardi del cavaliere. Il quale, liberatala dalle fauci del mostro, vorrebbe usarle violenza; sicchè Angelica, con l'aiuto dell'anello incantato, gli sparisce davanti, e s'imbatte ne' suoi tre patiti, Sacripante, Orlando e Ferraù, che le sono addosso. Si nasconde anche a loro, e come li vede stupefatti della sua sparizione,

Di lor si ride Angelica proterva,
Che non è vista, e i lor progressi osserva.

Il rischio era cessato, e tornava a far capolino l'umore allegro della donzella. Assiste ella, non veduta, al duello fra Orlando e Ferraù per il possesso dell'elmo, e fa loro il tiro di nasconderlo alla lor vista per pigliarne sollazzo, risoluta di consegnarlo, dopo la celia, ad Orlando. E quando in vece è costretta ad abbandonarlo a Ferraù per salvar se medesima, si turba del contrattempo, e si rinfaccia la propria leggerezza e la propria ingratitudine.

E un bel giorno la graziosa e capricciosa creatura trova sul suo cammino un adolescente ferito, con esangue il volto femmineo ne' bei fiotti della bionda capigliatura, non dolente del proprio stato, ma del morto suo re rimasto senza sepoltura. Che Angelica debba sentire pietà di quel ragazzo, s'intende sùbito: ne ascolta la storia, gli medica le ferite, chiama un pastore che andava per quella via e fa portare il giacente in una capanna.

Che cosa accade nel cuore d'Angelica? Dopo tanti omaccioni, coraggiosi quanto si voglia, ma orrendi e, con quella smania di venir sempre alle mani, anco un po' buffi, ella mira questo giovinetto, che par quasi un bambino, così piccolo, così dolce, così timido e così sventurato! Coloro volean tutti protegger lei; ora è lei che protegge quest'altro. Nella donna dorme sempre un che di materno: nulla è più forte e soave d'un tale istinto, quando si desti. Miranda s'innamora allo stesso modo. E Angelica prova da prima soltanto una tenerezza materna per Medoro ferito; poi

.... s'intenerì della pietade
Che n'ebbe.

Ecco un di que' versi che rischiarano, come lampi, l'abisso dell'anima, meglio d'un intero trattato di psicologia. Prova un'infinita pietà del fanciullo, poi s'intenerisce della sua stessa pietà; vale a dire, ella non vede omai più Medoro se non trasfigurato e raggentilito dalla pietà di lei: è il momento in cui la persona amata ci apparisce non

quale ella è veramente, ma quale noi ce la vogliamo raffigurare: la «cristallizzazione» dello Stendhal. E, dopo ciò, ella sèguita a ammirare i costumi e la bellezza del giovine: quanta differenza tra la sbigottita modestia di lui e la salace veemenza di quei massacratori! Davanti a loro ella doveva fuggire; ora il fanciullo non osa nè anco avvedersi dell'amore di lei, ed è lei che dee far forza a se stessa, rompendo gl'indugi. Prima, le corse sfrenate a traverso l'India e l'Europa, le battaglie, le insidie, le stregonerie; ora il silenzio e la quiete della natura silvestre, la compagnia de' pastori, l'amore senza pericoli e senza contrasti. Angelica avea fatto per l'appunto quel sogno, un sogno che corrispondeva alle più intime qualità del suo carattere, la gentilezza, la pietà, la gioja, lo spirito d'indipendenza, il gusto della libertà e della quiete. Quando il sogno s'avvera, Angelica vi s'abbandona, e sposa Medoro. Tutto ciò è così logico, così vero, così spontaneo e così umano, che non par quasi più arte: realtà e immaginazione sono una medesima cosa: la natura si fa poesia.

E passiamo ad Orlando.

A sentire il Rajna, «l'Orlando di Ludovico vien dunque ad essere un'evoluzione di quello del conte di Scandiano». *Evoluzione?* La psicologia, certo, conosce questa evoluzione; alcuna qualità del carattere, per gran tempo irresoluta e quasi latente, d'improvviso, a un urto della realtà, s'accende, divampa, avvolge ogni cosa; e l'uomo apparisce un altro. Un povero frate si rileva a un tratto eresiarca, come Martin Lutero; un giovinastro dissoluto e superbo si cambia in dottore della Chiesa, come sant'Agostino. Ma perchè accada evoluzione in un carattere, bisogna che il carattere sia; e abbiamo visto che l'Orlando del Bojardo non è un carattere. Forse il Rajna intese dire che la pazzia d'Orlando nel *Furioso* è la necessaria conseguenza dell'innamoramento d'Orlando nell'*Innamorato*. Ma l'Orlando del Bojardo, anche considerato soltanto nei luoghi

dove appare più innamorato, non era uomo da ammattire. La manìa non può capitare se non a' caratteri morbidi, ne' quali il pensiero tende ad acuirsi in fissazione e il sentimento in passione. La fissazione e la passione d'Orlando dovrebb' essere Angelica. Ma l' Orlando del Bojardo è un buontempone che, inciampata Origille, smania anche per lei; e quando Origille l'ha tradito per ben tre volte e si diparte alla fine col proprio drudo, Orlando, non che disperarsene, non pensa più nè a lei nè all'altra, e si tien pago di narrare ai compagni di prigionia il vecchio e il nuovo testamento.

Lasciamo andare. L'Orlando dell'Ariosto non è evoluzione, nè continuazione, nè altro; è il solo Orlando che si muova, viva e respiri nella poesia cavalleresca italiana. L'Ariosto lo volle innamorato, come prima l'avea voluto il Bojardo, come avanti il Bojardo l'avean per lo meno accennato parecchi. Ma mettiamo pure che il merito della nuova situazione spetti al Bojardo: tanto peggio per lui, se non seppe cavarne partito.

L'Ariosto si rifà da capo. Egli conosce l'Orlando della tradizione epica e cavalleresca: un eroe forte, generoso, impulsivo, ognora pronto a soccorrere i deboli e a punire i violenti. Questo prode fra i prodi s'invaghisce d'Angelica. Bene: il poeta lo lascia in balia di se stesso, e rimane a guardare. Orlando fa quel che *deve* fare, secondo le leggi del suo carattere, come una creatura vivente.

Orlando ha riaccompagnato in Occidente la giovinetta figliuola del re di Catai; l'ha guardata dalla morte, dal disonore, da rischi d'ogni sorta, e, benchè acceso di lei, non ha mai tentato di farle ingiuria. Come l'avrebbe potuto? Lui, il cavaliere ideale, rendersi colpevole d'una tal fellonia, qual'è quella d'abusare d'una fanciulla affidatasi all'onore di lui? Ma Orlando avrebbe dato della manopola in viso al paltoniere che avesse osato affacciare un simil sospetto!

Quand'ei giunge a Parigi, l'imperatore gli toglie la donna, la quale fugge dal campo. Orlando risà la cosa, e non se ne dà pace. E qui l'Ariosto, in quella sua meravigliosa notte d'Orlando, ci rivela tutto il cuor dell'eroe. Angelica è già divenuta la fissazione di lui:

> La donna sua, che gli ritorna a mente,
> Anzi che mai non era indi partita.

Dove sarà ella ora? che farà? e perchè s'è egli lasciato spartire da lei?

> Chi la dovea guardar meglio persona
> Di me? ch'io dovea farlo fino a morte;
> Guardarla più che 'l cor, che gli occhi miei:
> E dovea e potea farlo, e pur nol fei.

Com'è veramente questo l'accento rapido, concitato, impetuoso della passione, e della passione d'Orlando! Si noti: egli non ha un solo pensiero di voluttà; egli non vuole aver fra le braccia la creatura adorata; vuole custodirla soltanto: ecco la probità cavalleresca. Custodirla più che il cuore, più che gli occhi suoi: ecco la passione mortale. «E dovea e *potea* farlo» Che superbo sentimento di sè in quel *potea*: ecco Orlando! In quattro versi c'è tutto il carattere.

A mezza notte si leva, e lascia Parigi. Attraversa il campo nemico; ma perchè tutti riposano,

> Di tanto core è il generoso Orlando,
> Che non degna ferir gente che dorma:

un'altra pennellata che dà più solenne rilievo all'alta figura dell'eroe. Chiede a quanti incontra d'Angelica; e riesce soltanto a sapere il costume della gente d'Ebuda, la quale va procacciando donne per darle in pasto all'Orca. Sùbito Orlando sospetta che la sua possa esser là prigioniera; e

corre a salvarla. In vece difende e libera Olimpia; e com'ella arrossisce di trovarsi ignuda,

> Brama Orlando ch'in porto il suo legno entre;
> Chè lei, che sciolta avea dalle catene,
> Vorria coprir d'alcuna veste.

Lascia Olimpia ad Oberto; entra nel palazzo d'Atlante; viene all'armi con Ferraù per cagione dell'elmo; compie altre nobili imprese, fra le quali la liberazione d'Isabella e di Zerbino, e giunge in fine a un ruscello ombrato d'alberi e fiori. Si stende per riposarsi, e su molti tronchi vede uno scritto; s'accosta; riconosce la mano della diletta. La leggenda era questa: *Angelica e Medoro*. Un sospetto morde il cuore d'Orlando; pure egli cerca di non credere, ammette le cose più inverisimili, si fa sempre più cupo. Vien su la soglia d'una grotta, e legge una sentenza in versi, dove Medoro racconta com'egli abbia avuto Angelica in braccio. Ogni illusione è caduta. Il fiero conte non si querela; non piange; rimane impietrato, gli occhi fissi in que' versi. È un silenzio terribile. Ma quella povera anima, prima di lasciarsi schiantare, s'aggrappa a un ultimo filo: forse qualcuno, per infamare il nome della fanciulla o per far dispetto a lui, ha imitato la scrittura di lei. Se non quanto il pastore, che gli dà ricetto, per veder d'alleviarne la tristezza, gli narra la storia de' due amanti, e gli mostra l'anello ricevuto in mercede dalla signora, quell'anello che il conte stesso le avea dato. Orlando sente come un colpo di scure sul collo (l'immagine potente è dell'Ariosto); vuol farsi forza; rimasto solo, scoppia in un pianto dirotto, esce alla campagna con urli e grida frenetiche, e vien tutto in preda al delirio.

Non è questo il luogo da analizzare quel miracolo d'arte ch'è la follia d'Orlando; a me basta di dimostrare com'ella sia la necessaria catastrofe d'un tale amore in un tale temperamento.

Quello d'Orlando è un carattere naturalmente predisposto ai deviamenti delle funzioni psichiche: la sua pronta eccitabilità, la compassione profonda per l'altrui sventure, l'avversione infrenabile per la fellonia o la viltà, l'entusiasmo per le nobili azioni, in somma la singolare veemenza della reazione emotiva, accusa quello stato morbido della vita morale, che vien denominato *iperestesia etica*. Di guisa che, quando l'eroe s'innamora in Angelica, il suo sentimento riveste immediatamente la forma convulsa e s'irrigidisce in passione.

La perdita d'Angelica determina l'idea fissa, l'insonnia, l'intensità delle immagini fin quasi all'allucinazione, come si rileva dalla veglia d'Orlando. Dall'illusione all'idea delirante il trapasso è immediato: il paladino

Senza pensar che sian l'imagin false,

vede con i suoi occhi Angelica in pericolo dell'onore, e, come accade negli alienati, l'idea delirante provoca la reazione dei sentimenti e degli atti: spronato dalla insostenibile angoscia, egli balza dal letto e sotto finti abiti lascia il campo cristiano. Tale è dunque il turbamento prodotto dall'illusione nella vita morale dell'eroe, ch'egli può trascurare i suoi obblighi di soldato, la sua obbedienza all'imperatore, la sua fede religiosa, i suoi compagni d'arme, per soddisfare all'impulso della disperata passione. Ormai l'idea delirante gli ha annebbiato la coscienza del mondo esterno, ed egli non ha più virtù d'opporre dei contromotivi morali agl'impulsi del suo spirito procelloso: il libero arbitrio non agisce più in lui.

Orlando si trova nell'età più propizia alla follia, l'età della *turgescenza* fisiologica del cervello e delle più acute eccitazioni. D'altra parte in lui, uomo d'arme, lo sviluppo della psicosi è agevolato dalle continue fatiche della guerra, dalle molte esigenze del suo mestiere, dalle commozioni e

dalle agitazioni delle battaglie, dalla scarsezza del sonno e del nutrimento. In fine, la rigida astinenza da ogni soddisfacimento sessuale (Orlando è forse il solo tra questi eroi che dimostri in ogni suo atto il disdegno della voluttà), ajutando la sovreccitazione del sistema nervoso, lo lascia più esposto agli attacchi della malattia.

La malattia d'Orlando è la mania furiosa, la forma di mania a cui egli era avviato dalle sue condizioni, la gioventù, la costituzione pletorica, il temperamento collerico, la tendenza alle congestioni cefaliche [3]). Un sintomo d'esaltazione maniaca precedente di poco lo scoppio della crisi è nel duello con Ferraù per cagione dell'elmo; un altro nell'eccidio delle squadre di Manilardo; un terzo nel disordinato massacro di quelle d'Anselmo d'Altariva.

La certezza del tradimento d'Angelica affretta la crisi. Da prima è uno stupor doloroso accompagnato da depressione transitoria, da mutismo, da inappetenza; poi, quando il pastore rivela tutti i particolari di quella storia, ricomincia l'iperestesia sensoria e l'acceleramento delle rappresentazioni; infine apparisce l'associazione morbida con la loquacità, il gusto dei bisticci e delle preziosaggini, la ricerca delle assonanze esteriori, ciò che il Griesinger addimandò « mania delle sottigliezze » (*Grübelsucht*) [4]). A questo punto il Rajna osservò che quelle tre ottave di lamento presso la fontana « sono viziate da un secentismo precoce ». Come non venne in mente all'illustre critico che l'Ariosto le scrisse a punto così per un fine di superiore verità e bellezza?

[3]) Cfr. fra altri Kraft-Ebing, *Traité clinique de Psychiatrie*, trad. Laurent, Paris, 1897, pag. 388.

[4]) Nell'*Archiv. für Psych.* I, 628.

V.

Chi seguitasse una simile comparazione fra tutte le parti dell'*Orlando Furioso*, descrizioni, narrazioni, caratteri, e le lor fonti, potrebbe solo rendersi conto della divina potenza di creazione del gran Ludovico. Questa ricerca, se compiuta con severa preparazione e con acuto intelletto, riuscirebbe, io credo, non meno utile nè meno importante che quella del Rajna, e ne sarebbe il degno coronamento. Si vedrebbe allora come quasi tutta la materia cavalleresca avanti l'Ariosto fosse elementare e confusa, e com'egli solo, il nostro meraviglioso poeta, ne sia stato l'animatore e il rivelatore. La sua fantasia fu la prodigiosa fornace dove le parole si trasformavano in cose, i concetti riuscivano creature viventi. Egli ebbe, come lo Shakspeare, l'immaginazione completa: il mondo fisico e il mondo morale gli si disvelavano interi, d'un tratto, in una vibrante atmosfera di luce. Creava senza sforzo, per naturale virtù, sorridente e tranquillo come un dio. Il suo genio chiaroveggente potè scoprire e descrivere tutto: le minuzie della realtà, i tenebrosi ribollimenti della passione, le libere e capricciose parvenze del sogno, il riso ed il pianto, il sublime e l'ignobile, l'umano e il ferino; se non quanto un agilissimo spirito d'armonia si mescolava a questo tumulto di cose disordinate e diverse, e le componeva in figurazioni senza numero di perfetta bellezza. I grandi poeti son quelli che vivono in una così immediata comunione con gli esseri della lor mente, da potere senza fatica trasformarsi in questi; amare, soffrire, vivere con loro; interpretarne esattamente il vario linguaggio. Anime delicate e profonde, ripercuotono in sè tutte le gioje e tutt'i dolori: le immobili aspirazioni de' minerali, i fremiti oscuri delle piante, i ciechi e vacillanti pensieri degli animali, il riso inconscio de' pargoli, la sconfinata pietà delle madri, la rassegnazione degli

umili, l'obliquo raccoglimento degli omicidi. Forse non sanno; e obbediscono a una voce divina che parla in loro: di qui certe lucide intuizioni che poi si sbalordiscono i secoli. Le creature si sovrappongono alla loro anima, e la trasfiguran di sè, le dànno il loro passato, le loro inclinazioni, il loro accento, i loro gesti, l'essere loro: il poeta, il grande poeta, non è più sè, è loro. E questa a punto è la virtù che denominammo fantasia: «*the organ of the Godlike*», dice stupendamente il Carlyle. A tratti e a intermittenze, talvolta illanguidita e offuscata, spesso tarda e malcerta, occorre in molti poeti; continua, essenziale ed intera, come una vita sopra la vita, non fu se non in alcuni rari spiriti semplici e sovrani ad un tempo. Ludovico Ariosto è fra questi; e non de' minori.

UNA SATIRA INEDITA DI PIETRO ARETINO.

Il Cod. Vatic. Ottoboniano 2812 è una raccolta di pasquinate italiane e latine divise in due parti: la prima reca il titolo *Libro de Pasquilli volgari Italiani Nuovi et vecchij In prosa: de l'Anno MDXLIIII;* la seconda reca il titolo: *Liber Prosar. Pasquilli, latinarum, Modernarum et Antiquarum: Ann. MDXXXXIIII.* A c. 16 *v* della prima parte principia la seguente composizione, che riproduco purgata solo de' troppi errori d'ortografia formicolanti nel testo originario.

I.

CONFESSIONE DI MASTRO PASQUINO
A FRA MARIANO MARTIRE ET CONFESSORE.[1])

P. Padre spirituale, io so che faccio male a confessarmi, et so che sonno maggiori li mei peccati che non è la mise-

[1]) Chi fosse mastro Pasquino, si sa; fra Mariano era il famoso buffone di Leone X, e dopo la morte del suo protettore, seguitava a esercitare l'ufficio del Piombo e dimorava co' frati di San Silvestro a Monte Cavallo. La più elegante trattazione su fra Mariano è pur sempre quella del Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 367 sgg. [*Un buffone di Leone X*]; a cui fecero diligenti addizioni D. Gnoli, *La cappella di fra Mariano* nell'*Arch. storico dell'Arte* IV, 117; V. Rossi, *Pasquinate di P. Aretino ed anonime*, Palermo-Torino-1891, p. 85 sgg., e V. Cian, *Un buffone del sec. XVI* nella *Cultura*, 1891, n. 20. Lo scritto di G. Taormina, *Un frate alla corte di Leone X*, è assai povera cosa. Fra Mariano era stato fatto segno a' motti di Pasquino durante tutto il pontificato del primo papa Medici, segnatamente come parassita, bevitore e ghiottone.

ricordia del papa;[2]) pur spirato dalla sua nobiltà, et dalla cortesia di Sua Beatitudine, per uscire dalle mani del Diavolo, vi scongiuro per tutti i bocconi che in illo tempore mangiasti, in compagnia del R.do Moro,[3]) che mi confessiati et assolviati con Apostolica authorità sottoscritta per propria mano di quel manigoldo del vescovo di S. Chalamarano.[4])

F. M. Pasquino, figliuol mio, perchè se' tu tanto indugiato al ben vivere? Egli è tanto tempo ch'io ti cognosco, nè mai dicesti se non male insino de Papa Nicola, de Pio, de Sisto, Paulo, Alessandro,[5]) et de gl'altri assai; tu sai che te ho sempre amonito, et tu sempre sei visso a tuo modo: et se hora ti confessi, per non esserti mai confessato te ricordi della millesima parte.

[2]) Il papa, al tempo in cui questa satira fu composta e divulgata, era Adriano VI, fiammingo d'Utrecht o, come dicevan gl'Italiani d'allora, Traietto, succeduto a Leone il 9 gennaio 1522, mentre si trovava governatore in Ispagna, e morto il 14 sett. 1523.

[3]) Il R.do Moro era il Moro de' Nobili, vale a dire Giovan Battista de' Nobili « alias il Moro » come dice un documento che prossimamente sarà consegnato alla luce. Dal Giovio, dall'Aretino, dal Cambi, da altri, è spesso rammemorato come eccellente mangiatore e buffone.

[4]) Una diocesi di San Chalamarano non è mai esistita. Qui per istrazio è trasfigurato il cognome di Giangiacomo Gambarano, vescovo di Albenga, già governatore di Roma, il quale su' primi di febbraio del 1523 fu citato a comparire davanti Adriano VI per iscolparsi di non so quali misfatti compiuti al tempo di Leone. (M. Sanuto, *Diari*, XXXIII, p. 620).

[5]) Il nome di Pasquino satirico non comincia a apparire se non circa il 1516; dell'appiccicatura di scritti mordaci alla celebre statua non s'ha notizia avanti il 1501. Ma la consuetudine della satira anonima e popolare, anche in Roma, era molto più antica; « se non che, fu osservato, quando Pasquino cominciò a impersonare la satira, egli si appropriò anche tutto il materiale senz'autore, ma secondo il suo spirito, degli anni avanti ». (Cfr. G. A. Cesareo, *La formazione di m. Pasquino* nella *Nuova Antologia* del 1° maggio 1894, p. 6 dell'estratto).

P. Al corpo di Christo, fra Mariano, che gli ho a mente tutti meglio chel Calendaro le feste, meglio che 'l Sodarino i tradimenti, meglio che San Pietro l'hospidale. Non incominciaro da papa Nicola, [6]) che fusse figliolo di molinaro et Pedante; non d'Adriano, che fusse Pedagogo et figliol d'un cimatore; non da Sisto che fu frate sfratato, et Pio pazzo senese, Paulo da poco, et Alessandro giudeo non che marrano[?] Ma incominciando dallo mio avenimento per sino ad hoggi tutti ve li dirò, se vi basta l'animo d'ascoltarmi.

F. M. Per amore di Marphorio [7]) tuo fratello, et perchè tu stia in buona gratia di Trincaforte et di Tozzino, [8]) sono più che contento ascoltarne parte, et così contritamente pòi darmeli.

[6]) Papa Nicola fu Tommaso Parentucelli, figliuolo d'un povero medico e d'una donna « costretta dalla necessità andar a vender l'ova in piazza » come narra il Garimberto, nelle sue *Vite*, 1567, p. 332; in Firenze si mise educatore de' figliuoli di Rinaldo degli Albizzi. Adriano VI fu pedagogo di colui che sarebbe poi diventato Carlo V imperatore, e « figliuolo di un tessitore di tele » riferisce il Garimberto medesimo. Sisto IV entrò fanciullo in un convento di frati minori, e n'era salito a generale, quando fu eletto cardinale e poi papa. Pio II era senese, de' Piccolomini; e i senesi avevan fama di pazzi: « Gente sì vana come la sanese » avverte già Dante. Di Paolo II, Pietro Barbo veneto, i biografi tutti, il Platina, il cardinal Querini, il Moreri, attestano la soverchia inclinazione alla pompa mondana e la facilità del piangere, fin dal tempo ch'era cardinale, onde Pio II soleva chiamarlo « la madonna della Pietà ». Alessandro VI è detto « giudeo non che marrano » per essere nato in Ispagna; il qual paese, essendo stato per tanto tempo sotto la dominazione de' Mori, era considerato a quel tempo come la terra classica dei Maurani (e, quindi, marrani) e de' Giudei. Del Soderini, ricordato alla l. 17, diremo appresso.

[7]) Marforio si sa chi fosse: aveva principiato a fare il compare a Pasquino già fin dal tempo di Leone X.

[8]) Trincaforte era Guglielmo Enckenwort, datario d'Adriano VI, vescovo di Tortosa dopo l'elezione del papa, e persona di sua fiducia. Egli è ricordato da tutti gli storici d'Adriano VI, e anche dal Vasari

P. Io secondo l'opinion mia era santo avanti alla ladra creatione del Papa, et tutto il male ho commesso poi: però i moderni errori vi confesso. Io ho detto che 'l Papa fa contra l'uso a tenere i Paggi; [9]) ho detto che m'increbbe sino all'anima, che quella pietra non l'amazzò nel suo cadere; [10])

che lo chiama Hincfort e Nincofort, e dal Berni nel capitolo *O poveri infelici cortigiani* con la stessa facezia che dal nostro satirico:

Ecco che personaggi, ecco che corte,
Che brigate galanti cortigiane,
Copis, Vinci, Corizio e Trincheforte.

Tozzino era un buffone che il papa avea menato seco di Spagna: « in mensa autem ad remittendum animum sæpissime delectari solebat Toccino sannione salsissimo quem ab Hispania secum adduxerat, quo etiam pro speculatore urbanarum rerum utebatur ». Così il Giovio nella *Vita Hadr. VI*, Firenze, 1548, in fine. Ne' registri di Clemente VII presso l'Archivio di Stato in Roma, si legge al vol. I, c. 54 *v.*, sotto il 27 marzo 1523: « dati al signor Tozino ducati vinti d'oro ».

[9]) In un foglio a stampa tedesco del tempo fu scritto: « Egli [Adriano] ha tre piccoli ragazzi che lo servono a mensa, e in piccole stoviglie gli portano delle magre vivande, come se fosse un povero piovanetto di campagna ». Cfr. Gregorovius, *Storia di Roma*, vol. VIII, p. 495, n. 1. Anche il Berni, l. c.:

Ma con effetto a lui piaccion le pèsche.

E in un sonetto dell'Aretino *Palaphio di mastro Adriano pecora campi:*

Fu rembambitamente avaro e pazzo
Et tenne (amore dei) qualche ragazzo.

Cfr. Luzio, *P. Aretino e Pasquino* nella *Nuova Antologia* del 16 agosto 1890, p. 691.

[10]) « Come el dì de Nadal el Papa disse messa in capella pontifichal, vi era... cardinali... Et essendo preparato uno soler per li preti cantori, el cazete et amazò uno sguizero di la guarda dil Papa. Et dito al Papa ch'è mal augurio, e Sua Santità potea restar di dir messa quel zorno, disse:— È mal augurio per quello è morto e non per me ». M. Sanuto, *Diari*, XXXIII, p. 561 [27 dic. 1522]. E in una lettera di Girolamo Negro a M. A. Micheli: « Nostro Signore celebrò la Messa il dì di

ho detto che Adriano ha voluto più tosto mandare li esserciti a Rimini [11]) che a Rodi. [12])

F. M. O poveretto, parti haver detto bene? Non sai tu che se moriva di quel scosso, che Roma s'impiccava per doglia? Non ti vergogni tu a dire, che tiene i Paggi? Non sai tu, bestiazza, che li tiene Monte et Colonna [13])? Così de Rimine, che se non si pigliava, era ruinata la Chiesa? Et Rodi non è in sua protecione, ma delli erranti Cavalieri, i quali l'hanno difeso: et non è il vero che 'l Gran Turco ci vogli bene.

P. Io me ne rendo in colpa, et ho peccato per ignoranza et non dirò più niente; ma di questo errore è stato causa il Collegio, che gli ho tanto biastemato che son stanco et non sacio.

F. M. Dio tel perdoni, che hai tu detto del R.mo Collegio? Parti honesto a poner bocca a Cardinali? Ah Pasquino: tu gli hai vituperati, et in Franza, et in Spagna, insino in Turchia, hai mandato i processi della vita loro: et benchè scelleratissimi siano, non dovresti ragionar d'essi.

Natale... Et in quel tempo cascò l'architrave della porta grande della cappella di San Sisto, et amazzò un Svizzero, non troppo discosto dal Papa ». *Lettere di principi*, Venezia, 1581, vol, I, p. 110 [29 dic. 1522]. Ciò accadde dunque il 25 dicembre 1522.

[11]) Nel novembre del 1522 « il Papa havia fatto 2000 fanti spagnoli quali voleva mandar con li suoi balestrieri a tuor Rimano di man dil Signor Pandolfo Malatesta »; il quale, all'annunzio di quella spedizione, era fuggito col suo primogenito, Sigismondo, mentre il secondegenito « è restato in castello con 800 villani, ai qual ha promesso gran cosse et si vol difender; per il che il Papa havia scrito al Marchese di Mantova andasse a la dita impresa, et Sua Santità li mandava fanti. El qual Marchese doveva chavalcar verso Rimano con 2000 fanti, fate le feste » (Sanuto, *Diari*, XXXIII, pp. 537, 553-4). Ciò accadeva fra gli ultimi del 1522 e i primi del 1523.

[12]) Rodi, cinta d'assedio da Solimano, era stata difesa dai cavalieri di San Giovanni sotto gli ordini del gran maestro Filippo Villiers de l'Isle Adam.

[13]) Dei cardinali Monte e Colonna diremo appresso.

P. Egli è vero; pur misericordia, et non justitia: la penitenza mi castighi: io ho detto che Colonna per diecimilla Ducati tradì Medici et Christo [14]); i quai denari li dette il [15]) Sodarino; ho detto che Volterra [16] si è sbattezato per dolore che non ha potuto tanto spendere a Renzo da Ceri, [17]) a Francesco Maria et al Rex Francorum, [18]) che facci un danno al cardinale de' Medici; et ho detto che è traditore alla patria, alla Chiesa et a Dio: ho detto che Monte [19]) ha bugerato sino a qui, et che adesso si fa humilmente bugerare.

F. M. Che ne sai tu, invidioso? O, o, che ribaldo! Ribaldo, che ne pòi tu sapere di queste cose? Forsi ch'egli ogni anno non ti veste? [20]) Tristo che tu sei, maldicente, temerario! Dimmi, che sai tu se gli è casto o non?

[14]) Durante il laborioso conclave seguito alla morte di Leone X, il cardinal Colonna, che da prima parteggiava per Giulio de' Medici, gli s'era rivoltato contro, dietro una visita del cardinal Soderini e d'altri nemici del Medici, i quali avevan promesso di eleggere lui (cfr. Sanuto, *Diari*, vol. XXXII, p. 288; Höfler, *Papst Adrian VI*, Wien, 1880, p. 73). La faccenda de' diecimila ducati è probabilmente una calunnia di mastro Pasquino.

[15]) Il cod. *al.*

[16]) Volterra è lo stesso cardinal Soderini, vescovo di Volterra.

[17]) Il cod. *Cerri.*

[18]) Renzo da Ceri, di casa Orsini, fu celebre condottiere a quel tempo. Francesco Maria della Rovere, spodestato da Leone del suo ducato d'Urbino, era entrato capitano egli pure al servizio del re di Francia. Il « rex Francorum » è per l'appunto Francesco I re di Francia.

[19]) Anche altrove del cardinal Monte:

> Quel [*Monte*] campari e montati porta in alto
> Ed al suo Ascanio ti dà tutta in preda,

appr. V. Rossi, *Pasquinate*, p. 10.

[20]) Fin dal 1515 il cardinal Monte *vestiva Pasquino;* vale a dire camuffava la statua da Proteo, da Ercole, da Sibilla o da altra figura dell'antica mitologia, il giorno della festa di San Marco, 25 aprile. Su che cfr. Cesareo, *La formazione di m. Pasquino*, loc. cit., p. 27 sgg. dell'estratto, e D. Gnoli, *Le origini di m. Pasquino*, pp. 44-5.

P. Ascanio [21]) me l'à detto,[22]) padre confessore, in segreto me l'ha detto; et m. Ascanio [è] suo allievo, benchè potrebbe dire le bugie, et m'incresse haverlo publicato. Io ho detto che Farnese [23]) non seria cardinale non havendo il favore della sua madonna Laura, amorosa d'Alessandro; ho detto che frate Egidio [24]) ha figli et figlie di monache, che gli è heretico et revelatore di confessione; ho detto che Cornaro [25]) è ignorante, ingrato, invidioso et traditore al par del Sodarino; ho detto che Triulzi [26]) è un giotto infamato et affamato. Ho detto che 'l Cavaglioni [27]) ha le moricie, et si

[21]) Codesto Ascanio, rammentato anche sopra, fu forse il minor fratello di Vittoria Colonna, Ascanio Colonna « fiolo del signor Fabricio, zoveneto di 26 anni » (Sanuto, *Diari*, XXXII, 239 pss.). E nè pur n'avea tanti, s'era nato, come vuole D. Tordi (*Giorn. stor. d. lett. ital.*, XIX, 6) nel 1500.

[22]) Il cod. *maladetto.*

[23]) Alessandro Farnese fu fatto cardinale da papa Alessandro VI in grazia di Giulia sorella di lui e druda del papa; onde già fin d'allora la satira popolare lo soprannominò « il cardinal Fregnese ». Qui invece l'autore o, più probabilmente, il copista, scambia la Giulia con Laura, figliuola di quella e moglie a Nicola della Rovere (cfr. V. Cian, *Un decennio di P. Bembo*, p. 235). Madonna Giulia Farnese al tempo d'Adriano VI viveva ancora in Roma, dove morì il 13 marzo 1524.

[24]) Frate Egidio era il cardinale Egidio Canisio, agostiniano di Viterbo, del quale narra il Giovio: « non deerant qui præclari nominis famam verbis elevarent, quod pallorem oris sumpto cumino, et suffictu udæ paleæ mentireiur, *variasque libidines* censoria severitale contegeret » (cfr. *Elogia veris claror. viror. imaginibus apposita*, Venezia, 1546, c. 54 *r.*). In una pasquinata inedita egli è accusato di « metter ogni monicha in bordello ».

[25]) Il cardinal Marco Cornaro, veneto, è detto qui « traditore al par del Sodarino » per aver avversato egli pure l'elezione di Giulio de' Medici.

[26]) Scaramuccia Trivulzio, cardinal di Como. « Fuit Scaramucia procera quidem statura, sed gracili oreque macilento » avverte il Ciaconio.

[27]) Giambattista Pallavicino, vescovo di Cavaillon, è rammentato col cavalier Fiorino anche in un'altra satira appr. il Rossi, *Pasquinate*, pag. 20:

Campeggi [*mena in conclave*] il Turco, e Fiorin Cavaglione.

fa dar le pesche dal cavalier Fiorino; ho detto che Ancona[28]) fa pratica di volere tuor moglie di novo, et ch'io credo che toglierà la femina dell'Unico,[29]) suo fratello. Ho consigliato la consorte de Grassi[30]) ch'entri nelle Convertite; ho fatto ruffianare le donzelle di madonna Honesta,[31]) per far geloso quel ladroncello de l'Armellino. Di Santa Croce ho molto parlato, et così de Vich:[32-33]) ho detto ch'elli metteriano la Chiesa in bordello, se loro potessero. Ho peccato in libidine nel mirare la divinità dello aspetto de Cibo,[34]) Ridolphi et Salviati. Ho menzionato in vano il nome del Ponzet-

[28]) Che Pietro Accolti, detto il cardinal d'Ancona, vivesse in concubinato, apparisce, oltre che da' figliuoli ch'egli lasciò, anche da una lettera di Roma, dov'è narrato come, avendo egli e il Farnese e il Grassi cercato di tirar dalla loro lo Schinner, durante il conclave, « il barbaro acorto li disse: — *domini mei reverendissimi, ego nolo esse pontifex, neque volo quantum in me est pontificem uxoratum* — notandoli tutti tre di pari vitio » (Sanuto, *Diari*, XXXII, 414). Pare che nel frattempo la donna del cardinale fosse morta.

[29]) L'Unico fu il famoso Bernardo Accolti poeta, detto l'Unico Aretino, fratello di Pietro. Su B. Accolti cfr. oltre al Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, A. D'Ancona, *Studi*, p. 217; Gaspary, *Storia*, II, I, 311; Cian, *Decennio*, p. 236; Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, Ancona, 1887, p. 65; E. Guarnera, B. A., Palermo, 1901.

[30]) Il cardinale Achille de Grassi, bolognese, viveva con una madonna Andriana bolognese, dimorante nel rione di Campo Marzio. (Cfr. la *Descriptio urbis*, nell'*Archivio della Società Romana di storia patria*, XVII, p. 422).

[31]) Madonna Honesta fu la concubina del cardinal Francesco Armellino. Per notizie del cardinale e di lei, cfr. Cesareo, *Il cardinale Armellino e madonna Onesta* nella *Nuova Rassegna*, Roma, a. II, n. 3.

[32]) Bernardino Carvajal, cardinale di Santa Croce, e Raimondo cardinal Vich, erano entrambi spagnuoli.

[33]) Il cod. *Vichi*.

[34]) I cardinali Cibo, Ridolfi e Salviati, nipoti di papa Leone (il primo, figliuolo di Maddalena, il secondo di Contessina e il terzo di Lucrezia de' Medici, sorelle di quello), eran fra i cardinali più giovani, più eleganti e più belli.

to;[35]) ho tocco con mano il braghiero del Flisco; ho detto che Piccolomini è pazzo et sciocco;[36]) ho detto che Invrea[37]) par l'anima di mastro Rabi.

F. M. Se tu fornesse la fabrica di San Pietro,[38]) non sarei per assolverti di tanto male il quale hai detto et scritto. È vero?

P. Padre, sì; et fatto stampare da Aldo, et ne son dolente et me ne pento; ma questi sonno peccati veniali. Ho detto delli Principi, et della Corte molto peggio, et ho detto che Domeneddio fa male a non mandare la peste ad allogiare in Palazo.[39]) Ho detto che 'l re di Franza fa accordo con il Turco[40]) et che 'l gran Mastro di Rodi ha lasciato intrare per ordine del suo Re nella città gl'Infedeli; et che 'l Papa serà nemico di sua Maiestà presto. Ho detto che l'Imperatore non fe' mai cosa buona, et che torrà al Duca di Milano[41])

[35]) Vedi sotto alla n. 72.

[36]) Il cardinale Niccolò Fieschi, genovese. Il « brachiere di Flisco » è pur menzionato nella lettera satirica di maestro Andrea pittore, appr. V. Rossi, *Pasquinate*, p. 167. Il cardinal Giovanni Piccolomini era senese.

[37]) Il cardinal d'Ivrea fu Bonifazio Ferrerio, piemontese di Vercelli.

[38]) La fabbrica di San Pietro non era ancora finita al tempo d'Adriano VI, benchè più architetti v'avessero già lavorato; ultimo Antonio di San Gallo, aiutato dal costruttore Giuliano Leni.

[39]) Infatti, durante gli anni 1522 e 1523 Roma fu invasa dalla peste. (Cfr. Sanuto, *Diari* XXXIII, 615, 581; XXXIV, 28 e pss.).

[40]) Veramente Francesco I re di Francia par che avesse cercato l'alleanza de' Turchi, da' quali si ripromettea contro l'Austria una flotta nel Mediterraneo e una minacciosa diversione sul Danubio. Così il Cantù, *Storia degli Italiani*, Torino, 1858, vol. III, p. 140. Il fatto è taciuto da altri storici come il De Leva, secondo il quale quell'alleanza sarebbe stata dimandata soltanto nel 1527 (*Stor. doc. di Carlo V*, II, 636 e III, 50); ma la concordia fra la notizia del Cantù e la testimonianza della nostra satira non è senza significazione.

[41]) Il duca di Milano era Francesco Maria Sforza o Francesco II, figliuolo secondogenito di Ludovico il Moro, e avea ricinta la sua corona dopo l'ingresso di Prospero Colonna in Milano, il 19 novembre 1521.

il Stato, et il simil al fratello, Massimigliano. Ho detto che Francesco secondo è alla corte del Re de Cipri,[42]) et che 'l Morone[43]) un dì si farà romito per disperato, come altre volte si fece frate. Ho detto che è vergogna al marchese di Mantua[44]) a esser capitano della Chiesa sfacciata, amorbata, affannata et vituperata. Ho detto che 'l Duca di Ferrara[45]) è doventato mercadante, et con il consiglio de l'Armellino fa traffichi de pecore, merzarie et frumento, per avanzare qualche cosa per l'Artegliaria. Ho detto che 'l Duca d'Urbino[46]) non doveva andare a Roma alla fiamengha di-

Che l'Imperatore meditasse davvero di levargli lo stato, fu manifesto dopo la morte del duca (1535), quando la Lombardia cadde sotto la dominazione di Spagna. Massimiliano era il fratello primogenito di Francesco II.

[42]) Sul Re di Cipro cfr. Cesareo, *L'ultimo re di Cipro* nella *Nuova Rassegna*, Roma, II, n. 1. Era Eugenio, figliuolo naturale di Giacomo II di Lusignano; e brigò invano tutta la vita per ritogliere a' Veneziani il suo Stato. Con questo motto intende Pasquino significare la poca speranza che aveva lo Sforza di conservare il ducato.

[43]) Girolamo Morone è il celebre cancelliere di Francesco Maria Sforza, duca di Milano. Da nessuno de' documenti fin qui pubblicati (Müller, Gioda, Redaelli) risulta che fosse stato mai frate.

[44]) Nel giugno del 1521 Federigo II Gonzaga, marchese di Mantova, era stato nominato, dietro consiglio di Prospero Colonna, capitan generale della S. R. Chiesa. (Sanuto, *Diari*, XXXI, 13).

[45]) Il duca di Ferrara è Alfonso I d'Este. Ma di que' suoi traffichi col cardinal camerlengo non s'ha notizia nelle carte del tempo; e si può sospettare che qui propriamente si tratti d'una calunnia. Circa l'artiglieria a cui il duca s'adoperava, cfr. Rocchi, *Le artiglierie italiane del Rinascimento* nell'*Arte*, 1889, p. 364.

[46]) Eletto Adriano VI, il duca spodestato d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, gl'inviò lettere, a cui rispose benignamente il papa fiammingo; e poi quegli venne a trovarlo in Roma, dove fu ricevuto ed alloggiato in Vaticano. Il papa gli ridiede lo stato; ma, avvertiva l'orator veneto nel maggio del 1523, « il ducha di Urbino, qual, quando el vene, fu ben et gratamente raccolto dal Papa et investito di tutto il suo; quando è stato poi alla expeditione [*delle bolle*], ha stentato più di do mexi » (Sanuto, XXXIV, 223). Il duca d'Urbino doveva esser

scretione. Ho detto ch'e Veneciani mandano il Grimano al Sophi [47]) per consiglio, ciò è se loro magnificentie hanno ad accordarsi, o non, con l'Imperatore. Ho detto ch'e Firentini pigliano il legno per il mal franzese. Ho detto che i Senesi sono pazzi, et che fanno la Quaresima per l'anima del beato Petrucci martire.[48])

F. M. Papa Lino, Sergio, Clemente, Annichetto, San Silvestro,[49]) Pietro, nè il vescovo di Troia, non Aquino, Christophano del Rios,[50]) nè quella pecorazza di Potenza con l'acqua del Danubio ti potriano lavare, scellerato peccatore che tu sei, senza anima, senza conscientia: et pensa quel che tu diresti [51]) della Plebe, quando ardisci [52]) vituperare

dunque venuto in Roma « alla fiamengha discretione » almeno fin da' primi di marzo del 1523. (Cfr. anche Gregorovius, *Storia di Roma*, VIII, 511).

[47]) Antonio Grimani, doge di Venezia, e Ismail, Sofì di Persia. L'ambasceria è, s'intende, una celia; vera è per altro l'incertezza de' Veneziani a que' giorni circa la loro politica con l'Imperatore.

[48]) Raffaele Petrucci, cardinale e signore di Siena, v'era morto il 17 dicembre del 1522 lasciando di sè nome, come dice Girolamo Negri, « d'un nuovo Tarquinio superbo ». (*Lettere di Principi*, l. c., I, 110).

[49]) Lino (67-78), Sergio (687-701), Clemente (91-100), Anacleto (78-91), San Silvestro (314-336), furon tra i primi papi; e Pietro (34-67) fu il primo.

[50]) Il vescovo di Troia è Giannozzo Pandolfini, prelato buffone alla corte di Leon X. Nella *Cortigiana* dell'Aretino esclama mastro Andrea: « ... saviamente esclamò fino al cielo Giannozzo Pandolfini dicendo: io son felice poi che sono stato lodato a Leone per pazzo » (II, 13). Aquino è Mario Maffei di Volterra, vescovo d'Aquino, poeta e archeologo, parlatore facile e arguto; che poi fu trasferito da Clemente VII nel 1525 alla diocesi di Cavaillon in Francia. Cristoforo del Rios, spagnuolo e famigliare di Leone come d'Adriano, fu insieme col fratello Baldassare, uno de' più inframmettenti cortigiani a quel tempo. Potenza è Jacopo di Nino d'Ameria, vescovo di Potenza « iuriconsulto de materia, miseria, bugia, malignità e mordacità » secondo il *Testamento dell'elefante*, ed. Rossi, p. 12.

[51]) Il cod. *dicesti*.

[52]) Il cod. *ardissi*.

li Principi del mondo: o che penitenza è così dura che non sia poca a' tuoi meriti?

P. Cognosco et piango il mio errore, et credo salvarmi. Girolamo Beltrami [53]) è marrano, Gismondo Ghisi [54]) presta ad usura, et pur vanno in Chiesa: (il) basta il cor contrito et pentirsi.

F. M. Che opere hai tu fatte et composte in dishonore del clero? Io voglio che tu l'arda in presenza de tutti i preti camereri di ser Adriano.

[*P.*] Io ho composti più versi che non ha fatto Santiquattro [55]) scritti falsi; et sonetti, epigramme, distici, prose et insino in medaglia gli ho depinti et scolpiti; ma non gli redurria insieme Giuliano [56]) Leni [57]) architetto, nè un Pancrazio, nè l'Evangelista da i Brevi; [58]) et è più possibile a far valenthomo Malatesta de' Medici [59]) et altri *armorum*,

[53]) Girolamo Beltramo, spagnuolo, era sensale d'affari di Leone X, famoso giocator di primiera (cfr. Berni, *Rime*, ed. Virgili, p. 352), e stava di casa in Parione (cfr. *Descr. urbis*, l. c., p. 427). È rammentato sovente per doni avuti dal papa ne' *Registri delle spese private di Leone X*. Gismondo o Sigismondo Chigi, banchiere, era succeduto al fratello Agostino, l'amico della celebre Imperia, e prestò spesso denaro al primo papa de' Medici.

[54]) Il cod. *Gissi*.

[55]) Lorenzo Pucci cardinale de' Santi Quattro Coronati, già datario di Giulio II, era, avverte un contemporaneo, nelle cose spirituali quel che l'Armellino nelle temporali: trafficava e falsava privilegj ed uffizj.

[56]) Il cod. *Girolamo*.

[57]) Giuliano Leni, architetto e costruttore al tempo di Leone, era stato amico del Bramante, e avverte il Vasari « che molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava, più che operare di man sua, sebbene aveva giudizio e grande sperienza » (*Le vite*, ed. Milanesi, IV, p. 165). Pancrazio non so chi sia.

[58]) Evangelista Tarrascone, segretario de' Brevi, fu talvolta adoperato da Leone in delicate negoziazioni. Aveva la debolezza di tenersi per grande maestro di musica.

[59]) Messer Galeotto Malatesta, detto de' Medici, fu de' capitan d'arme alla corte di Leone insieme con un Ortega, col conte dell'Anguillara,

che non è haverli insieme adunati: et poi ogniuno li scià a mente; però scusomi di non potere.

F. M. Che facesti tu sedia vacante?

P. Feci cose crudele; ma ne furno cagione le cattive pratiche de' preti,[60]) et son certissimo che fra Martino Luthero è nemico di questi preti ladroni, et io per dispregio de i preti mandai a staffetta Cecotto genovese,[61]) et l'informai dell'esser loro, delle bardasse, delle puttane, delli homicidij, delle usure, dell'heresie, scomuniche et simil virtù: et per mia colpa alla religion nostra si presta manco fede che non fa Romanello [62]) al credo, et meritarebbe essere impalato alla pretesca.

F. M. Ci mancava anco a dir questo: per Dio, per Dio che non è penitenciero, che sapesse, non che potesse, assolverti: qui bisogna altro che Avemarie et patri nostri: hor sollicita se hai da dir più, che Dio ci metta le mani, infamie delli scelerati prelati gelosi.

P. Io non tenni mai per buona persona Gian Manuello,[63])

con messer Stefano Tarrugi, con altri. Ciascun di costoro si sottoscriveva, secondo l'uso del tempo, *Armorum capitaneus;* onde Pasquino li chiama gli *armorum.*

[60]) Il cod. *poeti.*

[61]) Ceccotto genovese fu sarto di professione, e tenea bottega su la piazza di San Pietro. Era stato protetto da papa Leone, e come astrologo da dozzina è rammentato più volte nelle composizioni satiriche. Faceva professione d'imperiale, onde il Berni, nel citato capitolo:

> Andate a domandarne un po' Ceccotto
> Che fa profession d'imperiale,
> E diravvi il misterio che v'è sotto.

[62]) Romanello era un ebreo rigattiere di Roma; aveva bottega in Borgo (*Descr. Urb.*, p. 448), e provvedeva di calze anche la corte, come risulta da' *Registri delle spese private di Leone X.*

[63]) Giovanni Hemanuel fu oratore dell'Imperatore a Roma, durante il conclave onde uscì eletto papa Adriano; e in compenso avrebbe voluto esser fatto vicerè di Napoli (Sanuto, *Diari*, XXXIII, 350). Circa la metà d'ottobre del 1522 tornò in Ispagna, lasciando il suo ufficio a Ludovico Hernandez de Cordova, duca di Sessa.

et so quel che mi disse di lui il cavalero Brandino:[64] io non ho degiunato la vigilia della coronatione dil papa; io non ho avuto riverenza al Datario de Trincaforte;[65]) io ho riso vedendo la corte d'Adriano[66]) a Livorno, et dissi ch'erano sbirri, cochi et famigli da stalla; ho tenuto un manigoldo il suo capitano della Ribaldissima Armata, vituperio del mar Tirreno;[67]) io non son ito mai a messa da ch'egli fu creato; io non ho avuto devotione alla sua lavandara,[68]) moglie del suo camarero la qual habita in Belvedere nelle stanze già del conte Baldessar da Castiglioni:[69]) et questa lavandara ho creduto che sia la concubina di Sua Paternità.

F. M. Hai peccato ne' nostri peccati mortali?

P. Padre, sì, in lussuria, mirando il ragazzo del Colon-

[64]) Il cavalier Brandino fu Domenico Brandino da Pisa, soprannominato il Cordiale, cavaliere di Rodi. Era gran mangiatore, gran beone, gran giocatore a carte; e di lui riferiscon notizie il Postumo, l'Aretino ed il Giovio.

[65]) Cfr. la nota 8.

[66]) Papa Adriano giunse di Spagna a Genova il 19 agosto 1522; dopo un'ora ripartì per la Spezia; a Livorno gli vennero incontro i cardinali Medici, Piccolomini, Petruccio e Ridolfi, e il papa « disse messa in sacristia » (Sanuto, *Diari*, XXXIII, 423, 426, 428). Poi venne a Civitavecchia, e di qui a Ostia con tutta l'armata.

[67]) Il papa a Livorno tolse le galere a Paulo Vittorio et le dette ad uno spagniuolo, che qui ha fatto novo capitanio ». (Sanuto, *Diari*, XXXII, 438).

[68]) « ... Et li cusina e li fa il leto e lava drappi una femina qual è dil suo paese, conduta seco ». Così l'oratore di Venezia in data del maggio 1523, appr. il Sanuto, *Diari*, XXXIV, 223. E in un sonetto dell'Aretino:

Et de Dio la consorte
Tenne per cuoca et per lavare i panni,

appr. il Luzio, *P. Aretino e Pasquino*, l. c., p. 691. Si chiamava Rebecca (ibid., v. 25).

[69]) L'autore del *Cortegiano* era stato, come si sa, ambasciadore di Mantova in Roma fino alla morte di Leone X.

na;[70]) in gola, vedendovi mangiar i pavoni et le lamprede.[71])

F. M. Ancora me hai biasimato, traditore?

P. Questo m'incresce perchè seti buon socio; pur io non son angelo, et però son al peccare qualche volta sottoposto. In avaritia peccai quando il Ponzetta privò il suo nepote,[72]) et quando il Pastore profferse a l'impresa di Rodi mille ducati di carlini; peccai in invidia quando Serapica[73-74]) uscì da stregiare cani a tanto honore; son stato accidioso da che 'l Collegio publicò le sue coglionarie cattive et dolente; ira è stata anco meco da che venne la peste et non ha morto ancora un cardinale nè un homo di corte, se ben fosse quel facchino d'Accursio.[75])

F. M. Ecci altro che t'arricordi? Di' su, non dubitare; chè 'l Papa è sì da bene et santo che ti perdonerà: et se tu serai più moderato della lingua, ti farà suo cubiculario, et Trincaforte ti donarà per insegna la stregia[76]) la qual andò in processione per reliquia, et io ti assolverò con poca penitenza.

[70]) Quell'Ascanio Colonna, di cui fu ragionato alla nota 21.

[71]) Nella *Cortigiana* dell'Aretino, I, 12: « Rosso. Hai tu altre lamprede che queste? Pescatore. L'altre l'ha tolte or ora lo spenditore di fra Mariano per dar cena al Moro, a Brandino, al Proto, a Troja, et a tutti i ghiotti di palazzo ».

[72]) Il cardinal Ferdinando Ponzetta, napoletano, rimasto proverbiale per la sua avarizia, nel 1518 avea rinunziato a un suo nipote, di nome Giacomo, il vescovato di Molfetta, che gli ritolse subito dopo. (Gams, *Ser. episcop.*, p. 898).

[73]) Intorno a Serapica, vale a dire a Giovan Lazzaro de Magistris, il cameriere onnipotente di Leone X, cfr. Cesareo, *Serapica*, nella *N. Rassegna*, II, 8.

[74]) Il cod. *Serrapicca*.

[75]) Accursio, vale a dire Francesco di Cazanigo da Milano, era stato il cameriere segreto di Giulio II.

[76]) La « stregia di Trincaforte » andò in volta per burla con la processione descritta da mastro Andrea nella lettera a Pietro Aretino appr. il Rossi, *Pasquinate*, l. c., p. 167.

P. Io non ho altro a dire che m'aricordi, se non che sono maldicente, et se pur altro mi verrà in mente, quando ritornerò a riconciliarmi, li confessarò: pregovi per l'amor de l'habito qual portati, mi dati poca penitenza, a ciò la possa fare.

F. M. Fatti il segno della croce santa, et di': — Io mi confesso al Papa, et al suo Trincaforte, e a Tozzino, a Gian Vinclo, a Stodiglia,[77]) al Capitano della guardia,[78]) a san Pietro; anci di' così: — Io mi confesso a messer Adriano - al cardinal Grimano,[79]) - a Stodiglia marrano - a Giammaria giudeo[80]) - a Romanello hebreo - al famiglio L'inchforte - alla peste, alla morte - alla disfatta Corte - all'acquaruol d'Invrea[81-82]) - et a maestro Andrea - al nobil[e] Strassi-

[77]) Su Trincaforte e Tozzino v. sopra alla n. 8. Gian Vinclo (il *Vinci* del Berni ne' versi della nota 8) era Giovanni Vinkel referendario d'Adriano VI (cfr. Gregorovius, op. cit., VIII, 495). È pur ricordato nel sonetto appr. il Luzio, *P. Aretino e Pasquino*, a cui già più d'una volta accennammo. Stodiglia era Antonio d'Estudillo, da prima cameriere del cardinal di Santa Croce: nel marzo del 1522 fu spedito a Adriano con le lettere dell'elezione, e il papa lo nominò suo cameriere segreto (Sanuto, l. c. XXXIII, 74). Era protonotario della Chiesa (cfr. la lettera d'Adriano, ibid. 205) e assai caro a Adriano.

[78]) « ... Il novo capitanio di le guardie, quale è spagnuolo » dice l'orator veneto Alvisio Lippomano (Sanuto, XXXIII, 437). Nè se ne sa altro. La formula che segue: *Io mi confesso*, eccetera, è in versi.

[79]) Il cardinal Domenico Grimani era figliuolo d'Antonio, doge di Venezia.

[80]) Giammaria giudeo, leutista, di nazione tedesco, fu nominato conte e castellano di Verrucchio da Leone X. Rimase pure alla corte d'Adriano, dove lo trovò l'ambasceria veneta al papa nel maggio del 1523: « Durò il pasto da 4 a 5 hore, acompagnate sempre le vivande dagli pifari et tamburoni dil Papa et altri musici, tra li quali vi fu Zuan Maria Judio con tre suoi compagni, che sonavano di laùto a quatro » (Sanuto, l. c., XXXIV, 216). Romanello abbiam visto chi fosse (n. 62). L'inchforte è lo stesso che Trincaforte, vale a dire il datario Enckenwort.

[81]) Il cod. *all'acquaruolo d'Urleq.*

[82]) L'acquaruol d'Invrea è Bonifacio Ferrerio, piemontese di Vercelli,

no [83]) - al cavalier Brandino [84]) - et a Pietro Aretino - ; et di' : — Io ho peccato in mal dire, in pegio fare, da l'hora in qua ch'io recevetti il nome, et da che [85]) fui chiamato Pasquino. Et ne son dolente et pentito; et chiedone [86]) perdóno al manigoldo Collegio, et dicone [87]) mia massima colpa. La tua penitenza serà questa : dui giorni hai da stare in silentio; tu hai andare ignudo et scalzo al sepulchro del gran Manente; [88]) tu hai a visitare il luoco dove fa penitenza

cardinale d'Ivrea. Allora gli acquaiuoli venivan tutti da quelle parti. Infatti nella *Descr. urbis*, l. c., p. 474, gli acquaiuoli son tutti « piamontesi ». E in una pasquinata appr. il Rossi, *Pasquinate*, l. c., p. 68, è detto :

Nè vengon tanti aquaro' di Savoia.

[83]) Maestro Andrea veneziano, artista scapestrato e giocondo, bazzicava nella corte di Leone X; era autore di epitaffi satirici e di poesie burlesche, fra le quali probabilmente il *Lamento della cortigiana ferrarese* e il *Purgatorio delle Cortigiane* (cfr. Rossi, *Le lettere di m. A. Calmo*, Torino, 1888, p. 389). Abitava in casa propria a Sant'Andrea di Capo le Case. Lo Strascino è Niccolò Campani, detto lo Strascino da Siena, attor comico e poeta egli stesso alla corte del primo Medici. Notizie della sua vita occorrono appr. il Gaspary, *Storia*, II, II, 268-9, e nel *Giorn. stor. d. letterat. ital.*, XII, 247, n. Era dunque ancor vivo nel marzo del 1523, quando, come vedremo, fu composta questa *Confessione*.

[84]) Circa il Brandino v. la nota 64.

[85]) Il cod. *da chi*.

[86]) Il cod. *chiedono*.

[87]) Il cod. *dicono*.

[88]) Giovan Manente, cursore o, come oggi si direbbe, usciere di tribunale, è spesso rammentato, nelle satire del tempo di Leone X, qual musicista da strapazzo e persona dappoco. Era già morto al tempo del conclave, onde Pasquino avvertiva (appr. il Rossi, *Pasquinate*, l. c., 31) :

Ma prima canonizzi Gian Manente.

Il quale a torto fu dunque scambiato dal Rossi, l. c., p. 127 sg., con quell'altro Gian Manente, che faceva a Venezia delle lotterie fra il 1522 e il 1537.

il Moro de' Nobili;[89-90]) tu hai da dire sei volte l'oratione che furno fatte alli cardinali, sedia vacante, per l'anima di Maria Tressa;[91]) tu hai a visitare il Re de Cipri[92]) una volta al mese, et andare a man sinistra del signor Nicolò da Este:[93] tu hai da degiunare dui dì per la canonizzatione del priore di Roma morto all'assedio di Rodi in Fiorenza[94]); tu hai a componere un libro in laude del conte Hanniballe et del signor Renzo et di Ottavio Ursino[95]); tu hai da portare un cilicio, sopra la carne, delle pecore che ha tosato Bartholomeo della Valle et Jacobazzi[96]); tu hai a scuotere

[89]) Il cod. *Nobilli*.

[90]) Circa il Moro de' Nobili v. nota 3.

[91]) Maria o Marietta Tressa fu una cortigiana venuta in Roma da Venezia col cavalier Brandino; e morì su' primi del 1522. In fatti, già nella lettera di maestro Andrea sotto la data del 31 luglio 1522, è rammentata « la propria camicia nella quale morì la divota Maria Tressa ». (Rossi, *Pasquinate*, p. 169).

[92]) Sul Re de Cipri v. la nota 42.

[93]) Ne' *Registri delle spese private di Leon X*, 1, c. 41r è ricordato il signor Niccolò da Esti, come famigliare del papa.

[94]) Priore di Roma fu fatto, per denaro, Lorenzo Salviati, fratello del cardinale; e recente di quell'ufficio, andò in corte di Francia nel giugno del 1521 a trattarvi una contesa del papa col duca di Milano (Sanuto, XXX, 359). Morto Leone, fu abolita la carica; e Lorenzo Salviati rimase in Firenze.

[95]) Annibale Rangone, capitano della guardia al tempo di Leone X, era fratello del cardinale Ercole Rangone di Modena. Dopo la morte del papa, tentò co' Bentivoglio un colpo di mano su Bologna; ma gli andò a vuoto, ed egli stesso rimase ferito « dalla parte di dietro », come avverte il Guicciardini, *Stor. d'Italia*, l. XIV, c. V. Del signor Renzo fu detto sopra a n. 18. Di Ottavio Orsini, condottiero al servizio del papa, come si rileva dalle lettere di maestro Andrea, appr. il Rossi, *Pasquinate*, l. c. p. 164, si sa ch'era figliuolo del cardinale Franciotto e di Violante di Pierfrancesco Orsini.

[96]) Bartolomeo della Valle, fratello d'Andrea cardinale, e il cardinal Iacobacci, par che venissero dalla campagna di Roma; onde loro rinfaccia pur altrove Pasquino la rustica origine. (Cfr. Marini, *Archiatri*, I, 237, e n. *b*; 239).

in la testa la berretta a m. Angelo de Cesis; [97]) tu hai a fare a modo dell'Aretino in tutto et per tutto; tu hai imparare bevere alla fiamenga: et fatta questa penitentia, salvo serai.

P. Io rengratio vostra paternità, R.do fra Mariano; et mi pare esser scarico molto della conscentia: et perchè il mondo è tristo, voglio starmi questi giorni santi alle vostre consolationi. Andarò al Colliseo, et pigliarommi piacer vedere la Guglia, il monte di Testaccio, Templum pacis et il Palazo maggiore [98]); et se qualche malalingua dirà niente del papa o della chiesa, farò vista non odire; et se la peste volesse fare il debito suo, faciało: a me basta la gratia de l'Arcivescovo di Cosenza [99]) Forliveso, fratello adottivo di ser Adriano. O cul d'Idio, m'era scordato un peccadiglio, et forsi che non volsi dire in prima: io ho detto più volte in publico, in forma camere, che Franciotto Ursino [100]) è il più scorretto monsignore, il più gaglioffo prelato e il più da poco homo dil mondo: et ch'egli non è cortegiato se non da gufi, da nibbi, civette et cagnazzi da pagliaro; et

[97]) Angelo Cesi o de Cesis, padre del cardinale Paolo Emilio, fu romano e avvocato concistoriale fin dal tempo di papa Alessandro VI (Burcardo, *Diario*, ed. Thuasne, I, 435; II, 19 e pss.). Anche nella lettera di maestro Andrea è rammentata « la berretta d'Agnolo de Cesis in una cassetta d'avorio » (l. c. p. 167).

[98]) Il Colosseo tutti sanno che sia; la Guglia era quella di San Pietro, la quale anche agli ambasciadori veneziani del 1523 parve « cosa belissima et mirabile » (Sanuto, XXXIV, 217). Il monte Testaccio è dopo Ripa grande; il *Templum pacis* nel Foro romano. Il Palazzo maggiore è il Vaticano.

[99]) L'arcivescovo di Cosenza era Giovanni Ruffo Teodoli; del quale anche riferisce un orator veneto appresso la corte d'Adriano: « Uno arziveschovo di Cosenza italiano à gran favor, certo è homo d'età et da bene, si dice sarà cardinal ». (Sanuto, XXXIII, 432).

[100]) Franciotto Orsini, romano e cardinale, ebbe moglie e non meno di cinque figliuoli tra legittimi e naturali: Cecilia, maritata ad Alberto Pio signore di Carpi, Ottavio, Costanzo, Orso e Clarice, maritata a Giancorrado Orsini. Spurio fu Annibale, canonico di San Pietro. Il cardinal Franciotto fu cacciatore famoso.

ch'egli vitupera Roma, la Chiesa, la Corte, et se vituperare si potessino, i Cardinali.

F. M. Figliol mio, questo è peccato in Spirito Santo: io non ho authorità poterti assolvere di tanto errore, perchè questo è riservato in petto papale; et il procuratore fiscale[101] ci fa suplicatione et sarà difficile ottenere gratia, per esser tuo nemico.

P. Horsù, che non mi vo' più confessare, et mi pento d'essermi confessato; et non voglio esser salvo; et da hora inanti vo' impire tante e tante carte, che mai tante ne vennero da Fabriano.[102] Et se tu, fra poltrone, heretico, leccabrodo, scannaminestra et piantamandragore, riveli i secreti della confessione, dirò cosa ch'io so di te, che 'l Papa ti discacciarà. Et Amen.

II.

Quando e da chi fu immaginata codesta satira in prosa, che nel manoscritto occorre anonima e senza data?

Composta sotto il pontificato d'Adriano VI, ella non può essere anteriore al 9 gennaio 1522, nè posteriore al 15 settembre 1523. L'accenno alla disgrazia accaduta in San Pietro il giorno di Natale 1522 (n. 10), e l'altro all'entrata di Solimano nella città di Rodi (n. 40), che fu il 2 gennaio 1523, ci consentono d'oltrepassar questa data. Se non che sappiamo di buon luogo che l'annunzio della resa non era ancor giunto in Italia il giorno 11 febbraio, quando l'oratore di Venezia scriveva da Roma: «Di Rhodi nè di Cabriel di Martinengo niente si dize, in modo che dal Pontefice in fuora alcuni non credevano la nuova» (Sanuto, *Diari*, XXXIII, 615); e non poteva averne sentore nè anco Pasquino.

[101]) Il procuratore fiscale era Mario Perusco, romano.

[102]) Fabriano era già fin d'allora famosa per le sue fabbriche di carta.

Il quale, d'altra parte, quando motteggia i Veneziani (n. 47), non fa parola della magnifica ambasceria inviata da quelli a papa Adriano il 15 aprile 1523 (Sanuto, l. c. XXXIV, 109 sgg.); quando vituperа il Soderini, cardinal di Volterra (n. 16), ignora che su lo scorcio d'aprile costui, per aver partecipato co' fratelli Imperatore di Palermo a una congiura contro Carlo V, era stato tratto in prigione (Sanuto, XXXIV, 122-3), donde non uscì se non dopo la morte del papa: dunque la pasquinata non potè esser composta appresso quel tempo. Invece l'accenno alla venuta in Roma del duca d'Urbino (n. 46), la quale cadde a' primi di marzo, e la notizia della peste, che circa que' giorni pur vi serpeggiava (« ne moriva 4 et 5 al zorno » dice un testimonio oculare sotto la data del 12 marzo: cfr. Sanuto, XXXIV, 28), c'inducono ad affermare che questa satira in prosa non potè esser composta se non tra i primi di marzo e i primi d'aprile del 1523. Infatti l'allusione a « questi giorni santi » (l. 181) anche ci rivela com'ella fu scritta in tempo di Quaresima; e la Quaresima del 1523 cadde tra il 25 febbraio e il 5 aprile.

E appunto il 23 marzo 1523 l'Abbatino scriveva da Roma al marchese di Mantova in proposito di Pietro Aretino: « Parlai con esso M. R. [*il cardinal Medici*] di M. Pietro Aretino, ciò è che V. E. non poteva ritenerlo in Mantova, perchè ogni modo volea ritornare a Firenze: et già gli havea dimandato più volte licentia. Esso me rispose che era uno cervello volubile et instabile, et altro non me disse: a quello me accorsi, che sapea non starebbe a Mantova, sì che V. E. lo può licentiar quando li pare. L'è vero che M. Paulo de Arezo m'ha ditto che per *alcune nove cose che sono sta poste fora in Roma contra il Papa et alcuni Cardinali*, S. S. havea scritto a Medici uno breve, che gli lo volesse dar nelle mani, et che penso che venendo a Firenze, il Cardinal lo potrà mal diffendere » (A. Bascuet, *Docum. conc. la pers. de M. P. Aretino* nell'*Arch. stor. ital.* ser. III,

t. III, p. II, pag. 112). Anche *contra il Papa et alcuni Cardinali* fu specialmente diretta la presente pasquinata; nè fin qui se ne conosce alcun'altra composta dopo la venuta d'Adriano VI in Roma. Le *cose nove* di Pietro Aretino erano state divulgate per Roma a mezzo marzo o in quel torno, se l'Abbatino ne dà notizia al marchese, come d'uno scandalo fresco, il 23 di quel mese; e abbiam visto che la *Confessione* potè essere scritta circa la metà di marzo.

Il solo fra i cardinali, al quale s'accenni con affetto e con lode è Giulio de' Medici (l. 46); Pasquino inveisce contro il Colonna e il Soderini, che ne ostacolarono l'elezione al soglio di Pietro. Or l'Aretino in quei giorni era al servizio del Medici, il quale lo prestava, per così dire, al marchese di Mantova, avvertendo che per nessun'altra persona avrebbe comportato privarsene (Baschet, l. c. p. 110). E, su' primi di febbraio, messer Pietro si recava, con una commendatizia del cardinale, in corte di Mantova, e ne ritornava, con sommo rincrescimento del marchese, circa la metà del mese d'aprile.

La *Confessione*, dunque, sarebbe stata composta in Mantova, sotto gli occhi del marchese. Il quale difatti non è soltanto il solo risparmiato di tutti i principi tirati in mezzo da mastro Pasquino, ma la sua virtù è accortamente esaltata in quella stessa affermazione della vergogna di lui « a esser capitano della Chiesa sfacciata, amorbata, affannata et vituperata ». Infatti Federigo Gonzaga, principe liberale, cortese, intinto di letteratura e vago di spassi, ch'era stato fatto capitan generale della S. R. Chiesa da Leone X, non dovea dirsela troppo con l'austero e devoto papa fiammingo.

Su la fine della *Confessione* l'Aretino è rammemorato due volte, e l'ultima con queste parole d'ammirazione: « tu hai a fare a modo dell'Aretino in tutto et per tutto ». E quest'esaltarsi da sè, principalmente per bocca de' suoi personaggi, fu vezzo costante di messer Pietro: già in una *Farsa* scritta al tempo di Leone X e ch'io pure, col Luzio

(*Giorn. stor. d. lett. ital.*, XIX, 81) inclino a restituire all'ingegnoso ricattatore, egli si vantava per bocca del pastore Calandro:

> Fa sol che lo Aretino ti sia amico,
> Perchè gli è mal nemico a chi lo acquiste.

In una pasquinata composta durante il conclave, proponeva al Collegio:

> Faccia cubiculario l'Aretino (Rossi, *Pasquinate*, p. 59).

In una sua frottola inedita del 1527 è affermato:

> A Mantua hor dimora
> Un tal Pietro Aretino,
> Al qual mastro Pasquino dà tributo.

Nella *Cortigiana*, III, 7, Flaminio narra: «...il Signore Alvigi Gritti... appresso di cui se n'andava Pietro Aretino se 'l re Francesco non lo legava con le catene d'oro, e se il magnanimo Antonio da Leva non lo arricchiva con le coppe d'oro e con le pensioni»; nel *Pronostico*, testè pubblicato dal Luzio, si loda in fine (p. 33 sgg.) il «Flagello dei principi»; e così di frequente..

Dopo la morte d'Adriano, l'Aretino scrisse e inviò al marchese di Mantova un *Pataphio* contro il papa defunto (Luzio, *P. Aretino e Pasquino*, l. c., p. 691). Ebbene: le accuse e le ingiurie contro il papa e la sua corte son quelle medesime della *Confessione*, talora con le stesse parole. Il papa v'è detto figliuol di cimatore e pedante; è ripetuta l'accusa della spedizione di Rimini, quella della lavandaia, quella della caduta di Rodi, quella dei paggi; sono dilaniati con lui l'Enkenwort, l'arcivescovo di Cosenza, il Winkel, il vescovo di Scala, il vescovo di Potenza, la lavandaia e Tozzino, tale quale come nella *Confessione*.

E finalmente anche la forma di questo componimento è

la forma di Pietro Aretino. C'è tutto il suo fare insolente e sboccato: la sua formidabile risata di fauno; il suo gusto del turpiloquio, degli equivoci, de' ravvicinamenti inaspettati, de' neologismi ingegnosi e degl'idiotismi possenti; il suo trasmodare consueto nell'adulazione e nell'ingiuria; la sua invidia, mal dissimulata nell'onda della vituperazione, a coloro che menano vita spensierata e gioconda. E c'è perfino a ogni tratto qualche suo modo di dire abituale: « *quel manigoldo del vescovo* di S. Chalamerano », cfr. *Cortigiana*, I, 7: « *Il nostro padrone è il più gentil manigoldo* ». « Gli ho a mente tutti *meglio che 'l Calendaro le feste* », cfr. *ibid.* II, 19: « et il *Calendario che ritrova le feste a l'anno*, non mi ritroveria ». « .... Pur *misericordia, et non justizia* ». « Quella *pecorazza* di Potenza », cfr. *ibid.* IV,3: « O egli è la *gran pecora* ». « I preti camerari di *ser Adriano* », cfr. la lett. al marchese di Mantova, appr. il Luzio, *P. Aretino e Pasquino*, p. 690: «...vi mando il Pataphio di *ser Adriano* ». « Et altri *armorum* », cfr. *ibid.* p. 692: « Pietro Aretino *armorum* ». « Et meritarebbe essere *impalato alla pretesca* », cfr. *Cortigiana*, III, 12: « e mi dispero che par che *questi nostri preti abbin caro d'essere impalati* ». « Et se tu serai più moderato della lingua, *ti farà suo cubiculario* », cfr. il son. appr. il Rossi, *Pasquinate*, p. 59: « E se *vuol farsi schiavo* l'Aretino, *Faccia cubiculario* l'Aretino ». « M'era scordato un peccadiglio, et forsi *che non volsi dire in prima* », cfr. *Lett.* ed. Parigi, III, 124: « Ben fa il mondo e tu *che dovevo dir prima* ».

E mi pare che basti. Sappiamo d'una pasquinata contro il papa e i cardinali divulgata dall'Aretino nella prima metà del marzo 1523. Troviamo in un codice del 1543 questa *Confessione*, la quale: 1° dovette esser composta non avanti il principio di marzo e non dopo il 5 d'aprile di quell'anno; 2° è particolarmente rivolta contro il papa e i cardinali; 3° è opera di uno che piglia le difese del cardinal Giulio de' Medici e loda il marchese di Mantova, vituperando tutti

gli altri prelati e principi: e l'Aretino, allora al servizio del cardinal Medici, si trovava nella corte di Federigo Gonzaga; 4° proclama ed esalta il nome di Pietro Aretino, secondo che questi per l'appunto era solito di fare nelle sue composizioni; 5° concorda mirabilmente nel tòno, ne' particolari delle accuse, nella qualità delle contumelie, nella scelta e nello strazio de' nomi, con un sonetto composto dall'Aretino di lì a pochi mesi; 6° è scritta in tutto e per tutto al modo dell'Aretino, con quella sua triviale e sfacciata eloquenza di diffamazione beffarda, con que' suoi motti, con que' suoi bisticci, con quelle sue interiezioni, con quei suoi idiotismi, con quelle sue frasi abituali. Si può dubitare che la satira non gli appartenga?

1901.

ERNEST BOVET. — Le peuple de Rome vers 1840 d'après les sonnets en dialecte transtévérin de G. Gioacchino Belli. Première partie. — Neuchâtel, Attinger frères, 1897 (8°, pp. VIII-167).

Il volume di cui do notizia è parte d'una più ampia trattazione su la poesia di Giuseppe Gioacchino Belli e le origini della satira pasquinesca. Anche il Bovet, ormeggiando in questo il Morandi, ha quasi creduto di dover rintracciare nella satira pasquinesca non so se il germe o l'ispirazione de' duemila e tanti sonetti romaneschi del Belli. Posso sbagliarmi; ma in codesto ravvicinamento io ho sempre sentito un po' d'artifizio. Che nello spirito popolesco della satira di Pasquino si scruti, fino a un certo segno, l'ambiente che agevolò la nativa inclinazione del poeta alla satira, può anche stare; ma una cosa è la pasquinata, un'altra è il sonetto di costumi del Belli. Differiscono per gli atteggiamenti, per le tradizioni, per il carattere. La pasquinata fu quasi sempre apertamente e direttamente acre, vituperatrice, personale, eccessiva: la raccolta del Belli è la rappresentazione oggettiva e spregiudicata d'una società in un certo momento della sua storia: il poeta ne coglie tutte le debolezze e tutte le miserie, tutte le ingiustizie e tutti gli abusi, senza vincoli di parte o di casta, con piena libertà di spirito e di giudizio. La pasquinata fu quasi soltanto anticuriale; il Belli investì della luce comica dell'ingegno suo tanto i nobili, quanto i plebei; tanto i governanti quanto i governati: l'orgoglio, la malizia, il libertinaggio, la crudeltà degli uni non son più rilevati della violenza, della

ignoranza, della malafede, dell'ingratitudine degli altri [1]).

Anche tale è l'impostatura del sonetto del Belli, che riesce assai malagevole di scoprire il proprio pensiero dell'autore. Il Belli pone sempre qualcuno a ragionare; e costui fin dal primo verso si dimostra una persona viva, autonoma, con le sue idee, co' suoi sentimenti: in ciò per l'appunto consiste la gloria suprema del poeta romanesco. Or bene; ma quando « quell'altro » parla, chi ci licenzia a metter le sue parole in conto del poeta, il quale è affatto fuori della sua rappresentazione, e, se non fosse, non sarebbe poeta? Invece la pasquinata è sempre, pur dietro l'anonimo, soggettiva: aggredisce e combatte: ci si sente la « tendenza ».

La pasquinata procede direttamente dall'invettiva popolare, la quale, dal tempo di Roma antica, si propagò, forse per tutto il medio evo, fino al Cinquecento. Il sonetto oggettivo e dialogato del Belli, si lascia, quando mai, riportare a certi sonetti oggettivi e dialogati della poesia borghese del Quattrocento, del Cammelli, di Matteo Franco, del Bellincioni, del Burchiello, di Luigi Pulci; i quali due ultimi adoperarono anche il dialetto: il Burchiello scrisse due sonetti in romanesco [2]) e il Pulci molti in lombardo.

Il B. apre il suo libro con alcune pagine, le quali dimostrano in lui un'attitudine dimolto rara ne' nostri giovani critici: quella di determinare le leggi generali della vita di un popolo per comprenderne tutti i fenomeni intellettuali e morali. Senza lo studio delle forze generatrici e delle tendenze ideali, la storia rimane un agglomeramento di fatti bruti.

[1]) In questo io consento pienamente con lo Schuchardt, il quale parmi, fra i critici del Belli, quello che finora ha saputo spiare più a dentro nell'opera del poeta romano. Cfr. *G. G. Belli und die römische Satire* nel volume *Romanisches und Keltisches*, Berlin, 1886, pp. 150-179.

[2]) Si leggono nel volume *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti*, Londra, 1757, pp. 147 e 152.

Dopo avere fermato il carattere della razza latina, dotata, come la greca, del senso di tutto ciò ch'è « esteriore » (linea, colore, armonia), il B. nota opportunamente come la razza latina, costretta a vivere in una terra arida e paludosa, in lotta perpetua co' nemici circostanti, dovesse crescer dura e severa, rivolta a' bisogni più immediati dell'esistenza, tratta irresistibilmente più che al sogno e alla poesia, alla guerra, alla legislazione, al commercio. Gente osservatrice ed acuta, era pronta a cogliere il lato ridicolo delle cose: di qui la sua nativa inclinazione alla satira, il solo dominio dov'ella sia rimasta veramente originale.

Le condizioni sociali provocarono il germogliar di quel seme. Il contrasto fra la gloria passata e la miseria presente; il sentimento religioso sempre più tiepido; la corruzione crescente della corte di Roma; il brigantaggio, la prostituzione, la violenza, l'omicidio per le vie: « in queste condizioni, avverte il B., la satira doveva sgorgare spontanea: era la protesta suprema degli oppressi contro la forza brutale ».

E dopo questi accenni, per dir vero un po' frettolosi e dove non manca qualche inesattezza, l'autore, venendo a Pasquino, riferisce le controversie a cui diede luogo il problema dell'origine del maestro satirico con piena e sicura notizia di tutte le pubblicazioni fatte in tale proposito.

Il B. dichiara di non recar nuova luce su l'argomento, non avendo potuto esplorare nelle nostre biblioteche i numerosi manoscritti di pasquinate che vi si conservano; e finquì nulla di male: anche la compilazione chiara e ordinata di tutti i documenti che si riferiscono a una questione, può riuscire utile e degna di lode. Ma quando il B. accoglie e dà per sicuri dei fatti e de' giudizi a' quali molto è da opporre, allora egli non dimostra quella sospettosa oculatezza ch'è il primo bisogno della critica scientifica.

In proposito della satira contro il morto Bonifazio VIII ricordata dal Tizio e riferita dal Luzio (cfr. *Giorn.* XIX,

87 n.): «*Intravit ut vulpes, vixit ut leo, mortuus est ut canis*», era bene avvertire come questo sia divenuto di poi un motivo consuetudinario della mordacità popolare. Si legge difatti ne' *Diari* del Sanudo XXXII, col. 289-290: «Concludo a V. S. che non è mai morto papa cum peggiore fama da poi è la chiesa di Dio, adeo che per tuta Roma si dice: *Intrasti ut vulpes, vixisti ut leo, obiisti ut canis*» [3]). Tale ragguaglio è molto importante, perchè prova due cose: primo, che la satira era veramente cominciata a diventar popolare, essendo propria del popolo la ripresa de' motivi medesimi in tempi diversi; secondo, che da Bonifazio a Leone la tradizione satirica non era stata intermessa. Anche del *Dyalogus mortis et pontificis laborantis febre* contro Alessandro VI, riportato dal Sanudo e già pubblicato dal Gregorovius nella *Lucrezia Borgia*, andava notato che molti anni di poi fu riadottato, con qualche mutazione di poco conto, contro Clemente VII, come si rileva da' *Pasquillorum*, p. 48 e dal cod. Ottobon. 2812, c. 113 v. [4]).

Ritessendo la storia del Pasquino accademico, il B. avrebbe dovuto rilevare come l'uso d'attaccar versi alle statue, su' muri, ne' tempietti de' giardini, fosse stato derivato dall'antichità classica per un vezzo umanistico, come sapeva e avvertiva anche Blosio Palladio nella prefazione alla *Coryciana* [5]). Così pure, fra gli epigrammi in morte di

[3]) Sanudo, *Diari*, XXXII, 289. Ancora dopo la morte di Clemente XIV (1774):

Venit ut vulpis (*mendax*)
Regnavit ut lupus (*false*)
Mortuus est ut canis (*impie*).

Cfr. Morandi, *I sonetti romaneschi di G. G. Belli*, Città di Castello, Lapi, 1889, I, p. CLXXXIX.

[4]) L'avevo già avvertito nel mio scritto *La formazione di m. Pasquino*, p. 8.

[5]) *La formazione*, loc. cit., p. 27, n. 5.

Giulio II (p. 32) non andavan trascurati i più rilevanti, quelli in lingua italiana da me pubblicati nella *Formazione di mastro Pasquino* (p. 30), a' quali ora aggiungo il seguente, che occorre nel cod. Ottobon. 2817, c. 64 v.:

Prophetia in morte di Julio II.

Io fui Julio pontefice romano
Che trovai Pietro in vincula legato,
Et senza chiave et col manto squarciato
Sotto a' figlioli d'un pastor marrano.

Pietro sligai di carcere pian piano
E cominciai a porgli el manto allato,
E se morte non era l'havrei dato
De tutto el grege suo le chiave in mano.

Et la coniuratione avrei disciolta
Ch'era tra Pharaone et Antichristo,
E la sposa di Dio di sua man tolta:

Morte ve s'interpose onde io me attristo,
Ch'io vedo al mio morire un'altra volta
In vincula tornar San Piero e Christo.

Venuto a ragionare del son. *Da poi che Costantin fece il presente*, il B., accettando l'interpretazione d'un passo della *Cortigiana* di Pietro Aretino (III, 8) data dal Gnoli (*Giorn.*, XXII, 261) e seguitata dal Pércopo (*Giornale*, XXVIII, 59-60), non si fa uno scrupolo al mondo d'affermare « sans aucun « doute » (p. 39) che ad Anton Lelio vanno restituiti i cinque sonetti a cui si accenna in quel passo. In vece io non ho quella certezza; nè mi pare che possa averla uno che si faccia a studiare spregiudicatamente tutti i lati della questione. Rileggiamo il passo della *Cortigiana*, ma rifacendoci un po più d'alto che non il Gnoli ed il Pércopo.

Rosso. O come m'ammazzano quei sonettin di Pasquino.
Par. Io non sapea che tu ti dilettassi de le poesie.
Rosso. Come no? sapete che se io studiava, diventava Filosofo, o Berrettajo.

PAR. Ah, ah, ah.

ROSSO. Io quando stava con Antonio Lelio Romano, furava il tempo per leggere le cose che componeva in laude de' Cardinali, e ne so a mente una frotta. O son divini, e sono schiavo al Barbieraccio che dice, che non saria errore niuno a leggerne ogni mattina dui tra la Pistola, e il Vangelo.

PAR. O bel passo.

ROSSO. Che vi par di quello che dice:

Non ha Papa Leon tanti parenti?

PAR. Bello.

ROSSO. E di quello:

Da poi che Costantin fece il presente
Per levarsi la lebbra da le spalle?

PAR. Molto arguto.

ROSSO. Cuoco è san Pier, s'è Papa un de' tre frati.

PAR. Ah, ah, ah.

ROSSO. Piacevi monna Chiesa bella, e buona
Per legittimo sposo l'Armellino?

PAR. O buono.

ROSSO. O Cardinali, se voi fossi noi,
Che noi per nulla vorremmo esser voi.

PAR. Per eccellenzia.

ROSSO. Vo' cercar d'aver quelli che son stati fatti a maestro Pasquino questo anno, che ci debbono essere mille cose ladre.

Il nodo della questione sta qui: quale è il soggetto della proposizione: « che componeva in laude de' cardinali », Antonio Lelio Romano, ch'è il nome più prossimo, o Pasquino che fu ricordato prima come l'autore di quelle composizioni, « quei sonettin di Pasquino »?

A prima vista parrebbe Antonio Lelio Romano; ma chi consideri bene tutto il dialogo e lo ragguagli al tempo in cui fu composto, si trova sùbito in un bell'imbarazzo. La dipendenza del verbo dal soggetto più lontano, è un caso

tutt'altro che raro nella prosa dell'Aretino [6]); qui anche il vero soggetto, l'autore delle satire, fu espressamente dichiarato nell'inciso iniziale: « quei sonettin di Pasquino », sarà espressamente dichiarato di poi nella proposizione finale: « che son stati fatti a maestro Pasquino questo anno », la quale bisogna intendere: « che maestro Pasquino ha fatti questo anno ». E nella stessa commedia, I, 22, già come autore di satire era stato memorato Pasquino:

M. Maco. Chi è maestro Pasquino?
M. And. Uno che ha stoppati dietro Signori, e Monsignori.
M. Maco. Che arte fa egli?
M. And. Lavora al torno di poesia.

Nulla dunque vieta di sottintender Pasquino avanti il verbo « componeva », e di leggere: « Io quando stava con Antonio Lelio Romano, furava il tempo « per leggere le

[6]) Importando assai per la mia argomentazione di fermar saldamente codesto punto, cito dell'Aretino almeno un altro luogo assai simile a quello. Lo tolgo dal *Marescalco*, V, 3:

Ped. Lo voglia, arà de le qualitati de la famosissima Marchesa di Pescara.
Cav. Ora sì che bisognerà legarvi.
Ped. Perchè?
Cav. Perchè appena Dio potria fare che Donna alcuna avesse una sola de le mille gloriose parti sue. Se ben rinascesse madonna Bianca del Conte Manfredi di Collalto, della cui presenza si meraviglia ora il Cielo, sì come già se ne meravigliò la terra.
Conte. Ella è così, nè potea egli essere marito di miglior mogliere, ne ella mogliere di miglior marito.
M. J. Voi dite la verità.
Mar. Or vedete cujus figurae, che le vostre chiacchiere non danno in nulla.
Ped. Certum est che ella fu lattata da le dieci muse.

Ella, la Marchesa di Pescara, ricordata assai prima, e non Bianca di Collalto, della quale pur s'è ragionato finora.

cose che [Pasquino] componeva in laude de' cardinali » con quel che segue.

Nella prima stesura della *Cortigiana*, quale la si conserva nel cod. Magliabechiano cl. VII, n. 84, è ricordato a quel luogo Antonio Lelio, ma di passata: i sonetti sono attribuiti soltanto a Pasquino.

Ora è probabile che, volendo richiamar qualche verso di que' sonettini, l'Aretino non intendesse far altro che sviluppare quell'inciso della prima stesura: « e so mille galanterie a mente », senza immaginarsi d'attestare per nulla che l'autor de' sonetti fosse il suo amico.

Oltre a ciò, bisogna aver presente la gran vanità di messer Pietro, segnatamente per quanto aveva rapporto a Pasquino. Giusto in quell'anno 1525 ch'ei componeva la *Cortigiana*, scriveva al marchese Gonzaga atteggiandosi, nota il Luzio, « a protettore riconosciuto e titolare di Pasquino » [7]). Nel 1527 affermava in una sua frottola ch'io posseggo ancora inedita:

A Mantua hor dimora
Un tal Pietro Aretino,
Al qual mastro Pasquino dà tributo.

Nel 1533, vale a dire probabilmente mentre stava preparando la stampa della *Cortigiana* nella seconda stesura, pubblicò ancora un « giudizio di Pasquino » intitolato al card. Ippolito de' Medici, che n'ebbe « a sgangherare » [8]). E sempre, durante tutta la vita, l'Aretino si tenne assai, come risulta da documenti irrepugnabili, d'essere quasi il segretario riconosciuto di maestro Pasquino. E vorremo noi credere che quando, in una commedia sua, egli ricorderà i sonetti di Pasquino, ne darà il vanto ad un altro e tacerà affatto di sè? citerà quelli del Lelio, e non uno suo proprio? A me la cosa non par verisimile.

[7]) *P. Aretino e Pasquino*, nella *N. Antol.* del 16 agosto 1890, p. 694.
[8]) *Ibid.*, p. 699.

Bisogna pur avvertire che uno almeno de' cinque sonetti ricordati nella *Cortigiana*, quello che comincia:

Cuoco è San Pier, s'è Papa un de' tre frati,

nella lezione del cod. Ambrosiano pubblicata da Vittorio Rossi (*Pasquinate*, XIV, pp. 23-24) e in quella d'un altro codice ancora inedito appare manifestamente benigno al cardinal Giulio de' Medici, chiudendosi ne' tre versi seguenti:

Parmi che 'l vero spiani:
E se al papato Medici non sale,
È [*San Pietro*] pasto di pidocchi in lo spedale.

La lezione del cod. Ambrosiano C. 112 inf. pubblicata dal Pércopo (*Giorn.*, XXVIII, 80) reca invece:

E, se al papato Medici pur sale,
È pasto di pedocchi in l'hospitale;

ma la ragione storica s'oppone a questa lezione, la quale significherebbe che il Medici era un pezzente. Ora Giulio de' Medici fu de' più ricchi cardinali del conclave: Leone gli aveva dato l'arcivescovato di Firenze, i vescovati di Gerona, Agria, Civita Castellana, Bertinoro, Ascoli, Potenza, Alby, Embrun, Narbona; le abazie di Chiaravalle e di Tre Fontane, oltre l'ufficio di vicecancelliere. Di tal guisa Giulio de' Medici potè accumulare immensi tesori, onde si giovò per farsi eleggere papa dopo la morte d'Adriano. La satira popolare dà al Medici di bastardo, d'usuraio, di traditore; di pezzente, non mai.

Se dunque la lezione vera fosse quella che pare più ragionevole, l'autore di codesto sonetto non potrebbe esser quello del son. *Piacevi monna Chiesa bella e buona*, dove il Medici è maltrattato da quanto gli altri colleghi.

Circa i sonetti della *Cortigiana*, due testimonianze riman-

gono chiare, se non sicure: quella citata anche dal Pércopo della lettera di Bernardino Arelio, dove è rammentato, come di messer Pietro, il son. *Piacevi monna Chiesa* [9]), e quella dal Pércopo non riferita, della *Vita di Pietro Aretino* che andò sotto nome del Berni: « *Per levarsi la lepra dalle spalle*, disse « Lelio romano [10]). Questo verso è il secondo del son. *Da poi che Costantin*, il quale dunque qui viene dato ad Anton Lelio. Ma come s'è dubitato della prima, così è lecito dubitare della seconda attribuzione: contro la prima s'è opposta la famosa dichiarazione dell'Aretino medesimo a Giulio de' Medici divenuto Clemente VII: « E « per lo avvenire vi sarò quel buon servo che vi fui, quando « la mia vertù che si pasceva de la laude vostra, si armò « contro Roma, nel vacar della sede di Leone » [11]); contro la seconda sta la manifesta falsità di tutta la prima parte di quella *Vita* e il manifesto intendimento di negare ogni merito all'Aretino.

Io dùbito, non affermo; e, per conto mio, inclino a credere che i cinque sonetti della *Cortigiana* siano stati recati in mezzo dall'Aretino come di maestro Pasquino, e possano essere stati composti qualcuno da messer Pietro, qualcuno dal Lelio, qualcuno da qualche altro poeta. Giacchè non è punto detto che Anton Lelio e Pietro Aretino soli avesser composto satire avanti e dopo la morte di Leon X.

[9]) Ancora una volta riportiamo il passo, che occorre nelle *Lettere all'Aretino*, Bologna, 1873-75, vol. I, P. I, p. 169: « Non vi ricordate « quanto onore mi faceste in quel sonetto fatto avanti la creazione « de lo infelicissimo Adriano, che diceva: *Piacevi monna Chiesa bella* « *e buona Per legittimo sposo ecc.* Quando mai, mai potria una parte « di tanta obligatione estinguere, se io andassi scalzo infino in Ga- « lilea ? ». La lettera è data in Torino XVII di ottobre MDXXXI.

[10]) *Opere di F. Berni*, Milano, Daelli, 1864, II, p. 85.

[11]) Aretino, *Lettere*, Parigi, 1609, I, 20 *r*. Invece nel sonetto:

« Medici, uom di valore,
Pigliate adunque ». E manco questo accetto,
Perchè in lui solo è accolto ogni difetto.

Che ne avesse composte Anton Lelio fu già notato da Domenico Gnoli (*Giorn.* XXII, p. 261) e confermato da me (*La formazione*, p. 24): opportunamente il Pércopo raccolse tutte le testimonianze del fatto (*Giorn.* XXVIII, pp. 63-65). D'Anton Lelio verisimilmente è il son. *Spettate Ivrea* (XVIII app. il Rossi), dove sono quei versi:

Ma pria si leghi in la Minerva el frate
E colle bastonate
Se li racconci l'invido cervello,
E poi si dia ad Anton Lelio il cappello [12]).

Ma oltre al Lelio e al Daniello, testè saltato fuori [13]), io sospetto che componessero e diffondessero pasquinate anche maestro Andrea e Strascino, come si rileverebbe da questi versi d'un sonetto appresso il Rossi:

E seco andrà maestro Andrea e Strascino
Con que' be' versi che in sieda vacante
Loda il collegio in volgare e 'n latino [14].

[12] Il son .del cod. 63 della Bodlejana d'Oxford, *Spetate in me* (l. *Invrea*) *la puzolente arpia*, a cui allude il Pèrcopo, loc. cit., p. 77, non avrebbe a esser risposta per le rime alla XVIII magliabechiana, ma è il sonetto medesimo con qualche variante, che pur si ritrova in altri codici. Se non che in codesto sonetto il v. 19 suona così: « Per comun ben Medici papa fate »: dunque, se autore n'è Anton Lelio, ei parteggiava per il cardinal Medici. E allora non gli appartengono tutt'i sonetti della *Cortigiana*, nella più parte de' quali il Medici è vilipeso.

[13]) Sul quale, per ora, io ho qualche dubbio. Non pare che fra il dicembre 1521 e il marzo 1522 ei si trovasse a Roma; non è mai ricordato nelle carte romane del tempo; nè anche è nominato (ch'è di capitale importanza) nel son. *C... i poeti han tratto terno e sino* (appresso il Rossi, XIII), dove pure son ricordati tutti, tutti i poeti che più o meno bazzicarono o con Pasquino o nella corte di Roma. Giova aspettare più minuti ragguagli.

[14]) Rossi, *Pasquinate*, XXIX, p. 43. Parve al Rossi, *Op. cit.*, XXXI *n.* che il soggetto del verbo *loda* « deva logicamente e grammaticalmente essere l'Aretino, nominato prima come capo dell'umoristica amba-

Non insisto, perchè il senso non è tutto chiaro e perchè altre testimonianze difettano; ma ricordiamo ch'entrambi furon poeti e begli umori [15]); che maestro Andrea segnatamente è autore di quella lettera pubblicata dal Rossi [16]), la quale è una vera satira in prosa, e di certi epitaffi da burla molto gustati a que' giorni [17]).

Che la trasformazione di maestro Pasquino d'accademico in satirico fosse cominciata (cominciata, badiamo!) avanti la venuta in Roma di Pietro Aretino, nel 1517, è omai certo; ma troppo affrettatamente il B. ha accolto la conchiusione del Pércopo, che tale trasformazione si debba « principalmente « al letterato romano Antonio Lelio » (pp. 41-42). Il principio della trasformazione fu, per intenderci bene, l'appiccicare *a Pasquino* versi satirici in luogo degli accademici e il chiamare *a collocutore Pasquino* in versi satirici e non accademici.

Or la prima, se non satira, intimidazione, della quale abbiamo notizia che fosse attaccata a Pasquino, è quella ricordata dal Burcardo, in latino: *Praedixi tibi Papa* con quel che segue. La seconda è il sonetto contro Venezia, sotto la data del febbraio 1509, apposto « *ad statuam mar-*

sceria, e che il *che* del v. 10 deva interpretarsi nel senso di *nei quali, in che* ». Io credo veramente che il *loda* stia per *lodano*, e che il soggetto sia *che* riferito a' *be' versi*: « con que' be' versi che in sedia vacante lodano il collegio » senza particolare riferimento nè all'Aretino, nè agli altri sozi: i quali forse tutti e tre sono così in nube accennati quali inventori di pasquinate. Il verbo singolare per il plurale, o meglio quella forma di plurale che par singolare, occorre frequente nella nostra poesia antica e nell'uso di parecchi dialetti.

[15]) Come poeti e sospetti di poesia pasquinesca li rammemora, con altri, il sonetto citato appresso il Rossi, XIII (v. 8 e v. 19).

[16]) Rossi, *Pasquinate*, pp. 164-171.

[17]) Cfr. *Lettere facete et piacevoli* raccolte per D. Atanagi, Venetia, Zoppino, 1582, p. 141: « ...può maestro Andrea andarsi ad impiccare con tutti li suo pataffii di xe sepelio colà... ».

moream, Magistrum Pasquinum nuncupatam» (*Giorn.*, XIX, 92). Alcuni epigrammi contro Alessandro VI occorron ne' *Pasquillorum* con la designazione «Pasquillus» (p. 24). E avanti il pontificato di Leon X non c'è altro, per ora.

Il son. *Da poi che Costantin* non risulta che fosse stato attaccato a Pasquino. L'Aretino lo citò come un «sonettin di Pasquino», ma nella stesura della *Cortigiana* data in luce del 1534, e quando già, impersonando Pasquino la satira, tutt'i componimenti anonimi degli anni anteriori gli s'attribuirono. Così nella *Confessione di Mastro Pasquino*, fra Mariano l'ammonisce: «nè mai dicesti se non male insino de papa Nicola, de Pio, de Sisto, Paulo, Alessandro, et de gl'altri assai» (*La formazione*, p. 4). Eppure al tempo di Nicola V, di Pio II, di Paolo II e di Sisto IV, Pasquino non era anche nato.

Nella seconda parte delle *Epistolae obscurorum virorum* occorre una satira (pp. 227-229), la quale il Böcking, editore delle opere di Ulrico Hutten, credè composta in Roma, quando vi capitò l'inquisitore Giacomo Hochstrat. La satira infatti è accompagnata da queste parole: «hic mitto vobis unum [carme] quod composui nuper, quando Magister Noster Hochstrat advenit, et posui ad Pasquillum in honorem illius doctoris». Il Hochstrat venne in Roma nel 1514.

Il sonetto ch'io pubblicai *Un papa habiam creato fiorentino* (*La formazione*, p. 31) è finora il primo, dove Pasquino sia apostrofato come un interlocutore abituale de' poeti satirici; ed è del 1516. Nè posteriore, come dimostrò bene il Pércopo (*Giorn.* XXVIII, p. 53), è il son. *Non ha papa Leon tanti parenti*, richiamato nella *Cortigiana;* se non che, come ho detto, non mi par dimostrato che appartenga a Antonio Lelio. Anche del 1516 è l'atroce satira in latino contro Leone X (*Pasquillorum*, p. 82), attaccata a Pasquino travestito da Proteo. E del 1516, o di poco anteriori, son molte altre satire italiane, alcune delle quali io

già ricordai (*La formazione*, p. 33), altre serbo inedite; ma non è detto che fossero state attaccate a Pasquino.

Parrebbe insomma che nell'anno 1516 la trasformazione del Pasquino accademico nel satirico avesse fatto un gran passo; tanto vero che nel 1518 potè essere pubblicato, secondo il Böcking, il *Pasquillus exul*, dove la trasformazione è compiuta, e Pasquino veramente impersona la satira; se bene per opera di luterani tedeschi e con fini di lotta religiosa. Anche in un epigramma del 1518, quando Pasquino fu camuffato da pellegrino, la Curia è accusata d'ingratitudine; e nel cod. Marciano lat. cl. XII, 211, il Sanudo trascrisse più satire atroci contro il papa, i cardinali e la Curia, e intitolò ogni cosa *Carmina 1518 ad Pasquillum non impressa.*

E qui la trasformazione di Pasquino in satirico sembra affatto compiuta: se non che l'Aretino era già a Roma da un anno. Che parte aveva avuta Anton Lelio in quella trasformazione?

Se i cinque sonetti della *Cortigiana* non gli si debbono attribuire, nessuna; se gli si debbono, poca: vale a dire il son. *Non ha papa Leon tanti parenti.* Ma avanti il Lelio occorron poesie satiriche appiccicate a Pasquino del 1501, del 1509, del 1513, del 1514, d'Italiani e di Tedeschi, i quali tutti hanno eguale diritto d'esser considerati come precursori dell'Aretino. Il sonetto *Da poi che Costantin*, contro l'esaltazione del Medici al pontificato, non risultando con certezza che sia stato attaccato a Pasquino, ha poco valore per la trasformazione del maestro satirico: da molti anni, in Roma e fuori di Roma, innumerabili poeti spargevan satire d'ogni sorta. La verità a me sembra questa: che la trasformazione di Pasquino in satirico non si debba nè all'Aretino, nè ad Anton Lelio, nè ad alcuno in particolare; ma al popolo: al popolo oscuro e profondo, il quale, premiando con la sua formidabile risata i compo-

nimenti satirici consegnati al suo Pasquino, incitava tutti i poeti, grandi e piccoli, a comporne e ad attaccarveli; al popolo, il quale, accettando ogni cosa sotto il nome di maestro Pasquino, liberava anche i timidi dalla paura delle persecuzioni, e impediva a' valenti di sopraffare con l'autorità del nome i tentativi degli umili. Che il Lelio avesse composto pasquinate avanti il conclave del 1521, può darsi, come può darsi che ne avesse composte l'Aretino; ma entrambi avevan già avuto de' predecessori innominati. Che ne componessero entrambi durante il conclave, è certo: ma è certo egualmente che l'Aretino avanzò di gran lunga, per la fama della mordacità, quello come tutti gli altri colleghi.

Ragionando della parte avuta da Pasquino nella riforma religiosa di Germania (p. 44), il B. non avrebbe dovuto trasandare un passo molto importante della *Confessione di Mastro Pasquino* (cfr. *La formazione*, p. 41). Ne avrebbe almeno ricevuto la persuasione, che i segretari di Pasquino sapevan bene quanto la loro maldicenza aiutasse i propositi di Lutero.

Il terzo paragrafo, dove si ragiona della satira fino a' giorni nostri è assai povera cosa. Se il B. non credeva questa parte necessaria alla sua trattazione, avrebbe fatto meglio a tacerne del tutto; ma quello sbrigarsi in due paginette di cinque secoli d'un genere letterario sempre desto e fiorente, non è comportabile.

La vita di Giuseppe Gioachino Belli è quasi ritessuta dal B. su quanto ne scrisse Domenico Gnoli [18]), tenuto anche conto delle giunte ed emendazioni di Luigi Morandi [19]). Ne' primi componimenti del giovine poeta romanesco an-

[18]) *G. G. Belli e i suoi scritti inediti*, dapprima nella *N. Antol.* del 1877-78, poi negli *Studi letterari*, Bologna, 1883, pp. 1-170.

[19]) Pref. all'ediz. cit. del 1889.

dava notata una certa intonazione alla Salvator Rosa [20]); nè quell'ardita contrapposizione: « Vers 1500, Pasquin par- « lait le latin mieux que l'italien; vers 1830, Belli s'empare « du dialecte populaire, du plus pur romanesco » (p. 46), andava gittata là tanto alla svelta, senza nè anche avvertire che dal Quattrocento fino al Belli la tradizione della satira in dialetto romanesco non è quasi punto interrotta [21]). Del rimanente codesto paragrafo, se non reca nulla di nuovo su la vita del Belli, è scritto con verità, con finezza e, qualche volta, con vero acume, come allorchè il B. rileva

[20]) Cfr., per esempio, i versi:

Giuoco del Fato, del Destin ributto,
Di vera Carestia vero ritratto,
Nel mondo contro me congiura tutto
A farmi diventar o ladro o matto.

Dimmi, Natura, dimmi, e a qual costrutto
Un esquisito gusto tu m'hai fatto,
Se a tal per fame sono poi ridutto
Che invidio gli ossi al can, li sorci al gatto?

con quelli del Rosa:

Da ch'uscij dalla cuna
Non ha tregua nè fine il duolo mio.
Ricordati, Fortuna,
Che son nel mondo e son di carne anch'io.
Venni solo alla vita
Per stentare e patir, sudar da cane;
E tra pena infinita
Speme non ho d'assicurarmi un pane,

eccetera, eccetera (cfr. G. A. Cesareo, *Poesie e lettere di S. R.*, Napoli, 1892, I, pp. 133 sgg.).

[21]) Del Quattrocento sono i sonetti su ricordati, che appariscono nelle opere del Burchiello; ma di questi tratterà il prof. Vittorio Rossi, il quale va curando l'edizione delle rime del famoso barbiere. Io mi permetto di pubblicare qui in appendice due sonetti romaneschi del Cinquecento, degni di considerazione non meno dal lato storico che da quello glottologico.

che la « debolezza » fu tratto dominante nel carattere del Belli (p. 53). Ma io non saprei consentire col B. nella sua dubitanza circa la sincerità della conversione religiosa del poeta. Ch'egli avesse sperato d'essere il Voltaire italiano da giovine, non esclude che potesse divenire un cattolico fervente da vecchio. Certo, la storia letteraria e civile non patisce difetto di conversioni simili. Nè buon metodo è quello del B. il quale, davanti gli atti di contrizione in verso e in prosa del Belli, ancòra domanda, per crederci, « une chaude protestation, un cri de foi ». « Une chaude protestation » al poeta che dal 1848, in parecchie dozzine di composizioni (le quali saranno magàri brutte; ma questo non c'entra), non fece altro che maledire alla rivoluzione, alla scienza dottrinaria, al libero pensiero; « un cri de foi » al poeta che scrisse la *Preghiera a Dio ottimo massimo?* Se mai, toccava proprio al B. di cercar documenti onde si potesse ricavare una prova contro la schiettezza di codeste affermazioni.

Su la fine di questa introduzione, l'autore ci avverte com'egli intenda di studiare la società rappresentata dal Belli co' suoi duemila sonetti, dividendone la materia in dodici capitoli: 1° *la famiglia;* 2° *il carattere;* 3° *il sentimento religioso;* 4° *il papa e i preti;* 5° *il papato;* 6° *la superstizione;* 7° *l'ignoranza;* 8° *i mestieri;* 9° *la vita fuori di casa;* 10° *attraverso le vie;* 11° *la prostituzione;* 12° *i servitori.*

Benchè in questo frammento il B. non abbia dato fuorchè un saggio dell'opera sua, i due primi capitoli, noi possiamo rallegrarci con lui della sua idea, la quale, se mandata ad effetto con ingegno sottile e col necessario lume de' fatti, può generare, non solo un utile commento ai sonetti del Belli, ma anche un quadro mirabile della società di Roma avanti la breccia di Porta Pia. Ma per raggiunger l'intento, il B. non dee contentarsi a raccogliere ne' sonetti del Belli i documenti di quella vita; anzi, fuori di quei sonetti, trovare nella realtà quotidiana la riprova della

rappresentazione ideale. I diari, le croniche, le lettere, i viaggi, i processi di quegli anni dovranno essere pazientemente esplorati da lui, e con quelli sarà, parte a parte, ragguagliata l'opera del poeta: a questo modo soltanto il critico potrà giudicarne pienamente e dirittamente. Ciascuna allusione a fatti accaduti, a persone vissute, dovrà essere raccolta e largamente chiosata. Le note del Morandi sono appena un accenno di questo lavoro.

E intanto ci sia concesso di muovere qualche appunto. Il B. ha intitolato « Il carattere » il secondo capitolo, non più di tredici pagine. Or a me sembra che, secondo lo stesso metodo critico dell'autore (il quale si dimostra un seguace del Taine) e per l'architettura ideale della sua trattazione, *il carattere* doveva essere il primo capitolo, e assai più profondamente studiato che ora non sia. Un saggio delicato e minuto sul carattere della plebe di Roma sarebbe stato un proemio di capitale importanza a tutta l'opera. I vizi e le virtù, le attitudini e i mestieri, ciò tutto che l'autore intende esaminare, è propriamente una somma d'espressioni del *carattere*. Chi ha viaggiato osservando, sa bene quanto certe leggi della vita morale e della vita sociale differiscano in Roma da quelle d'altre parti d'Italia: effetto del carattere. E tanto più agevolmente il B. avrebbe potuto fare una tale ricerca, ch'egli dimostra, in certe sue argute considerazioni, di trovarsi su la buona via. « Le Romain a une expression qui caractérise admirablement sa façon de comprendre les choses et les événements de la vie: *Chi se ne frega?*.... Il y a de tout là-dedans: l'orgueil du descendant des anciens Romains, dont la puissance se manifeste en d'impérissables monuments; l'orgueil aussi du *popolino* qui sait que Rome est le centre de la chrétienté, et qui voit accourir chaque année tant de milliers de pèlerins ». Vero, e detto bene; ma non basta.

Un'illusione, dalla quale bisogna che il nostro autore si guardi, è quella di scambiare, com'egli fa spesso, uno *stato*

d'animo con un sentimento generale. Sta bene: il Belli, nel complesso dell'opera sua, rappresenta lo spirito della società entro a cui visse; ma codesto spirito raramente si trova in un particolare sonetto, giacchè ogni sonetto è, e dev'essere, non soltanto l'espressione d'una particolare coscienza, ma un *momento* di quella coscienza. Per un esempio: il son. *Nove mesi a la puzza* ch'è una rifrittura letteraria sul trito motivo della enumerazione delle umane infelicità, non può già passare per manifestazione fedele de' sentimenti del popolo (p. 95); ma per lo sfogo d'un brontolone solitario. Se c'è un popolo che ami la vita, quello è il romano.

Qualcosa debbo osservare circa la pratica che il B. mostra d'avere del dialetto romanesco; e ho finito. Egli, si vede, intende il dialetto; ma segue troppo da presso le interpretazioni del Morandi, le quali non sempre son le più diritte; e i sottintesi, le finezze, le sfumature trasandate dal Morandi, sfuggono anche al B. In un solo sonetto (I, 71), tradotto a p. 125, noto i seguenti errori:

v. 1. *La locataire du second* non è *l'appigionante ch'ha ggiudizzio*. In francese andava tradotto: *la locataire qui est une fine mouche*, o giù di lì.

v. 2. *Comme elle a su se faire* non è *come s'è ffatta presto*. E il *presto* qui importa assai alla significazione di tutto il sonetto.

v. 3-4. I due versi:

> E ttu, ccojjona, hai quer mazzato vizzio
> D'avé scrupolo inzino de le pajje

perdon ogni sapore nella traduzione del B.: «Et toi, «grosse bête, tu te fais des scrupules pour rien!».

v. 6. Il *ricco* non andava lasciato nella penna: lì consiste tutta la bontà del consiglio.

v. 9. *Quelque chose* non è *equarche ffatica.*
v. 10. *Vorrebbe dì* non è *je dirais;* ma *je comprendrais, je voudrais t'excuser* o qualcosa di simile.

Tirate le somme, questo saggio è una buona promessa. Il B. ha piena notizia della letteratura dell'argomento, una buona idea in capo e ingegno per mandarla ad effetto: con un po' di pazienza e un po' d'amore, egli potrà riuscire a mettere insieme un libro dotto, attraente e originale.

APPENDICE.

I due sonetti qui riferiti e chiosati si leggono nel ms. Vaticano Ottoboniano 2817, c. 43*r*-43*v*.

I.

In Romanos.

Lo puopolo de Roma è raunato
Ne la Minerva, e socho forza ciento
Gruossi Rienzi: nunn ha capo de viento,
E buoco pur portà la spada allato. 4

v. 1. *Puopolo*: Dittongamento dell'*o* ton. breve, già segnalato dal Meyer-Lübke, *Ital. Gramm.*, § 48; altri esempi appresso: *gruossi* (v. 3), *buoco*=vogliono (v. 4). — 2. *Socho*=sono, per il fenomeno avvertito dal Meyer-Lübke, *ib.*, § 457. *Forza*=forse, anche nella *Vita di Cola di Rienzi*, ed Muratori, 509, e in altri testi antichi (cfr. Monaci, *Aneddoti per la stor. letter. dei Laudesi*, nei *Rendiconti della R. Acc. de' Lincei*, 21 febbr. 1892, p. 97). *Ciento.* Noto dittongamento dell'*e* ton. breve, Meyer-Lübke, § 48; altri esempi appresso: *Rienzi, viento, spaviento.* — 3. *Rienzi*: abbreviazione di Lorenzi; ma così, nel Cinquecento, si chiamavano in Roma i popolani facinorosi e maneschi. Anche l'Aretino nelle *Carte parlanti*, Venezia, 1601, p. 52, in proposito d'un romano che bestemmia per non pagare: « Alla Romanesca si salvano i Rienzi ». — 4. *Buoco*=vogliono, dov'è pure a notare, oltre il fenomeno detto sopra al v. 2, il *v* iniz. in *b* segnalato dal Monaci, *loc. cit.*,

E uno d'essi ritto s'è levato
E ditto: — a que tanto rascionamento?
Pare che be sia ionto lo spaviento
Fussi Pietro Margan resuscitato. 8

Cha non bisognaria più virli varla
Ch'a quesso baroncello vo che dica
Li levaria lo capo da le spalla —. 11

p. 97, e che occorre anche in *be*=*vi* (v. 7). *Portà*: infinito verbale comunissimo anc'oggi. — 7. *Ionto* = giunto. — 8. *Pietro Margan*. Pietro Margano o Margani, nominato in questo sonetto, fu condottiere famoso vissuto su la fine del Quattrocento e sul principio del secol seguente; e appartenne alla celebre famiglia di Roma, la quale ancòra dà nome ad una piazza ne' pressi del Campidoglio. Il Giovio lo ricorda frequentemente nelle sue storie; il Domenichi nelle *Facetie*, Venetia, 1588, p. 53, racconta: « Camerino essendo in prigione, e havendo confessato molte tristitie, per le quali egli era condannato alle forche, gli fu fatto intendere da M. Pietro Margani che stesse di buona voglia, et che si disdicesse; ed egli non volle, per non disdirsi ». La casa di lui è ricordata nel *Censimento* pubblicato dall'Armellini: « una casa che fu de Pietro Margano », p. 73. Dunque nel 1518, quando il censimento fu fatto, il Margano era morto. Ne' carmi inediti d'Evangelista Maddaleni (Vat. 3419) uno ve n'ha *Pierio Margano responsio*, ov'è descritta una villa del Margano (c. 4*r*); un altro *Pierio Margano venatorium baculum mittit*, ov'egli è esaltato come cacciatore (c. 4*v*), un terzo *Pierio Margano responsio*, onde si rileva com'egli fosse invogliato d'una Lamprica:

Lamprica non solo est tua pectore saxea, at omneis
Amisit sensus facta puella lapis (c. 9*r*),

un quarto *Pierio Margano venatum eunti* (c. 10*v*), un quinto *Pierio Margano qui satyram composuerat* (c. 12*v*). Il Margano fu dunque anche poeta, e poeta satirico: forse un antecessore di Pasquino egli pure. Viveva ancora nell'aprile del 1513, giacchè il Sanudo, *Diar.*, XVI, col. 192, riferisce: « *Item*, zerca Zuan di Saxadella e Piero Morgana et..., quali voriano venir a' stipendi nostri li debbi dir li ringratiamo, ma per adesso semo in ordine ». — 9. *Virli varla*, espressione vernacola nel senso di *ciarle*, *pettegolezzi;* così pure il Berni, in un luogo citato dal Virgili, *Vita*, p. 459: « usciamo di queste virle virle ». — 10. *Quesso*=questo, *baroncello*=barigello, bargello. — 11. *Le*

Così ciascun di lor nel mal s'intrica
Che non ci essendo gatto, el sorce balla;
O gente al comun ben sempre nemic' 14

II.

Dialogo. — *Vannozza e Jacovella.*

Va. Lo buonnì, sore meia, chinto stai?
E lo signore tio e quessi zitielli?
Ja. Bene, che bene aiate unne chivielli
Sarvo che Rienzo figliamo u quanti guai! 4

Persì a tre hore no lo reveio mai:
Va alla Minerva con quess'aitri cielli
A confettione, e sa li poverielli
N'averan lo malanno, e bederai. 8

spalla, sost. neutro pl. come molti altri compagni degli antichi monumenti. — 12-14. Quest'ultimo terzetto è scritto in lingua italiana.

v. 1. *Buonnì* = buon dì; è il fenomeno comune al romanesco e a tutti i dialetti meridionali di *nd* in *nn*: cfr. Monaci, *loc. cit.*, p. 28. *Sore* = *soror*, sorella. *Meia*: forma epentetica di *mea* = *mia*. *Chinto*: è il *quinto* romanesco di Dante, *De vulg. eloqu.*, I, 11. Su che cfr. la nota del Rajna, nella sua recente edizione, Firenze, 1896, p. 58, *n.* 1. — 2. *Tio* = tuo; cfr. Monaci, *loc. cit.*, p. 100. *Quessi* = questi: cfr. v. 10 del son. antecedente. *Zitielli* = zitelli; dittongamento di *e* ton. breve già notato; e appresso: *Rienzo* (v. 4), *cielli* = uccelli (v. 6), *poverielli* (v. 7), *Castiello* (vv. 9 e 14), *cerviello* (v. 11). — 3. *Aiate* = abbiate. *Unne* da *unde* per *dove*, come in altri dialetti del mezzogiorno. *Chivielli* immagino che corrisponde al *covelle* dell'antico toscano; qui significa *che tu voglia*. — 4. *Sarvo* = salvo. *Figliamo* = mio figlio, forma enclitica del napoletano e di altri dialetti del mezzogiorno continentale. — 5. *Persì* = per insino. *Reveio* = rivedo. — 6. *Quess'aitri* = quest'altri. *Cielli* da *acielli* con aferesi di *a* = uccelli. — 7. *Confettione* forse per *confessione*, con quella medesima erronea estensione di pronunzia romanesca, che generò il *mezzure* per *messure* di Dante, *De vulg. eloqu.*, ed. Rajna, p. 57, *n.* 4. — 8. *Bederai* = vedrai: cfr. la

Va. Ascoita: vuoco 'n mano lo Castiello
E remettere a libertate Roma.
Ja. Quant'aco remmerzato lo cerviello! 11

Dice maritamo che l'asini doma
Quessa terra, e per ciò lo baroncello
Li metterà 'n Castiello co la soma. 14

Va. E buoco Roma e Toma...
Esso le bufale! sore, fuij via!
Madonna de lo puopolo, urcine Maria. 17
[*var.* Santo Pietro de vurunzo,]

E ora che conosciamo i sonetti, vediamo di rintracciare a quali avvenimenti della storia di Roma si riferiscano. Che si tratti di tumulto accaduto nella prima metà del secolo decimosesto, è provato dall'allusione a Pietro Morgani, come a uomo morto di recente, e dal trovarsi codeste composizioni in un manoscritto di rime tutte composte durante o poco dopo il pontificato di Leon X. Infatti sotto la data del 24 gennaio 1522 il Sanudo ne' suoi *Diari* XXXII, 433, racconta: « ... havendo fato li Governatori presidenti di Roma un edito che non si portasse arme, par che zercha 200 romani con arme erano reduti in la Minerva, per il che il Colegio di cardinali feno congregatione in caxa del cardinal Santa Croce per proveder a questo, et man-

n. al v. 4 del sonetto antecedente. — 9. *Ascoita* = ascolta, come sopra *altri* per *allri*. *Vuoco* = vogliono: cfr. il v. 4 del sonetto antecedente. — 11. *Aco* = ànno: cfr. Monaci, *loc. cit.*, p. 100, e la *n.* al v. 2 del son. antecedente. *Remmerzato* è *rinversato* secondo le leggi della fonetica romanesca = rovesciato. — 12. *Maritamo* = mio marito, forma enclitica come il *figliamo* del v. 4. — 13. *Quessa* = questa. *Baroncello* = bargello, come al v. 10 del son. antecedente. — 15. *Buoco* = vogliono; cfr. v. 9. — 16. *Esso* per *ecco*, anche in uno de' due ricordati sonetti romaneschi del Burchiello: *Jesso lo Papa*. È voce ancor viva nella Campagna romana. *Sore*, cfr. v. 1. — 17. *Santo Pietro de vurunzo* è il San Pietro di bronzo della grande basilica: per altri esempi di *b* in *v* cfr. Monaci, *loc. cit.*, p. 98. *Urcine* = vergine, come *ussica da vessica* in Alatri: cfr. Meyer-Lübke, *loc. cit.*, § 171.

dano per alcuni romani vechii, acciò admoniseno quelli zoveni a deponr l'arme: con li qual veneno *etiam* alcuni di ditti zoveni da li cardinali. Et admoniti con bone parole deponesseno le arme, loro disseno non volerle meter zoso hessendo la terra di Roma cussì per l'absentia dil Papa, *unde* il cardinal Sedunense, ch'è uno di tre presidenti, disse che questo se feva per governarli *pacifice*. Al qual risposeno: — Non vi avete saputo governar in Conclave a far uno di voi papa di 38 che eri lì, e volete governar nui? — El qual cardinal disse: — Si non vorete, nui si partiremo. — Li fu risposo: — Sì, se trovarete le porte aperte — et si partiro. Per il che, terminono che li cardinali romani si reduceseno a caxa dil reverendissimo Farnese, e chiamati li vechii romani con dolce parole li persuadesse a non voler far queste cosse, perochè di 200 erano cresuti più di 500 zoveni armati. Et cussì reduti li cardinali romani, chiamono tra gli altri domino Anzolo de Cesis, qual andasse da' diti zoveni e pregarli deponeseno le arme. Et andato in la chiesia di la Minerva dove questi tali erano reduti, li feno intender non parlasse, perchè li faria portar la pena; et cussì si partì. I qual hano posto certa campana, qual quando la sona, tutti si redugino con le sue arme». Più giù lo stesso Sanudo, XXXII, 465, dà qualche altro particolare: «È fatto gubernator in Roma uno nepote dil cardinal Flisco, et uno bariselo novo, et è stà replicata la crida aspra di le arme. *Item*, romani hano fato intender a li cardinali che non gli sono subditi, nè vogliono esser governati da loro, perchè si à visto che non hanno governo. In la Minerva è fatta una conjuration di più di 100 gioveni de amazar el governator et el bariselo, si vorano tuorli le arme. Si fanno ogni dì nove congregation di cardinali per rimediar a li disordeni, et gran fatica sarà schivar qualche sedition».

Per intender bene tutto codesto, bisogna rammemorare che tempo di gazzarra disordinata e tumultuosa fosse in

Roma quello della sede vacante. I cardinali, gli ambasciatori, i banchieri e le loro famiglie erano in moto; i capiparte raccoglievan uomini per tenersi pronti a qualunque occorrenza; in Banchi si teneano scommesse per questo o quel cardinale; per le vie si facevan processioni invocando lo Spirito Santo su' cardinali raccolti in conclave; da per tutto si leggevano e si ripetevano satire, imprecazioni, minacce. Dopo il conclave per la morte di Leon X, quando il 9 gennaio 1522 a ore 17 il cardinal Cornaro annunziò finalmente ch'era stato eletto il cardinal di Tortosa, straniero, imperiale e che al conclave non aveva partecipato, la notizia fu accolta da' Romani con uno scoppio di sdegno indescrivibile. I cardinali, che a mano a mano uscivano dal conclave, eran salutati con fischi ed urli, sicchè parevano « anime che fosseno nel Limbo, con volti squallidi, attoniti e quasi tutti discontenti e già pentiti di quello aveano fatto ». Per colmo di sventura il nuovo papa era lontano, e si sparse anche la notizia che fosse morto: di qui subbugli, e la città in arme, e i cardinali senza autorità, giacchè il popolo non voleva esser governato, come è detto sopra, da costoro che avean dimostrato di non saper governare sè stessi. Per tutte queste ragioni que' cento « Rienzi » s'eran radunati in armi alla Minerva, protestando di non voler obbedire e minacciando d'uccidere il bargello, d'impadronirsi di Castel Sant'Angelo e di liberare Roma, come a' be' tempi di Cola.

Più altri sonetti del sei e settecento si conservano ancòra inediti nelle biblioteche di Roma: un manoscritto della Nazionale di Roma, Vitt. Eman. 27-28 ne ha molti su' casi di Roma del 1793; la *Bibliografia romana*, Roma, 1880, p. 167, rammenta sonetti in romanesco del Micheli, e un frammento di sonetto romanesco è sicuramente quello per il conclave del 1724 pubblicato dal Romussi nell'*Emporio Pittoresco* di Milano, a. 1878, n. 712. Il Morandi anche avverte come nella libreria de' marchesi Ferrajoli di Roma

esistesse un sonetto romanesco scritto nel 1775 da Domenico Crudeli da Orvieto, imbastaro in Borgo Vecchio.

Il sonetto romanesco non cominciò dunque col Belli; a cui può, del resto, bastare la gloria d'averlo levato a così luminoso fastigio.

1898.

BRICCICHE ROSIANE.

Consegnando alla luce la mia opera su Salvator Rosa [1]), io sapevo di non avere se non cercato ristabilire, con testimonianze e documenti nuovi o più compiutamente studiati, la biografia del poeta pittore napoletano, per modo che il generoso patriotta frequentator di briganti riapparisse quel ch'ei fu veramente: non un eroe, nè un ribelle; ma uno spirito bizzarro: onesto, sì, fino allo scrupolo; ma non capace d'affetti profondi: pieno d'amor proprio, e a punto perciò non bugiardo, nè servile mai; ma un po' egoista, un po' spaccone, e sopratutto una gran linguaccia. Nè mi parea necessaria di molta psicologia, a intender come uno possa rimanere uomo da bene e liber uomo, anche se un po' vanitoso e ciarliero, pur non essendo nè un eroe, nè un apostolo, nè un capoparte. Anche raccolsi e pubblicai quanta roba inedita del Rosa mi riuscì di scovare in biblioteche pubbliche e private; tentando al tempo stesso di dar delle poesie un'edizione conforme alla volontà dell'autore.

Ma ero e son persuaso tuttora, di non aver trovato tutto; oltre che alle cose trovate bisognerebbe un commento minuto, il quale finirebbe a esser poi la fedele rappresentazione della società, della cultura, de' pensieri e de' sentimenti, di tutto in somma che ha rapporto con quel vario e pomposo secolo decimosettimo, del quale oggi si sa forse

[1]) *Poesie e lettere di S. Rosa*, Napoli, 1892. Cfr. il *Gior. stor. della lett. ital.* XXI, pp. 127 e sgg.

un po' meno di quel che si parli. Codesto commento, e insieme la storia de' quadri e de' rami, e lo studio delle fonti d'ogni poesia e persin quello della fortuna di Salvator Rosa, un critico di questo *Giornale*, Benedetto Croce, si doleva garbatamente ch'io non avessi compiuto; non immaginando forse che ciò tutto avrebbe domandato più anni di lavoro e più volumi di stampa; a farlo bene, s'intende: giacchè a farlo male c'è sempre tempo [2]).

Per ora, dunque, ci basti raccogliere i documenti; i quali certo devon essere molti, e sparsi qua e là in manoscritti miscellanei per tutte le biblioteche d'Italia. Ma i documenti non vanno pubblicati se non dopo un esame attento: altrimenti si corre il rischio di attribuire al Rosa pittore e poeta molta roba che non gli appartiene, e che gira sotto il suo nome. Così per l'appunto il Croce s'affrettò troppo a rinfacciarmi, ch'io non avessi accolte anche le due lettere del Rosa, le quali, tra alcune manoscritte del Ricciardi, si trovan nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Quelle due lettere [3]), co' tre allegati che le ac-

[2]) Qui voglio dichiarare soltanto due allusioni della satira su i *Poeti*, non intese dal Croce (l. c. p. 136). Il Curzio, autore della *Moneide*, non è altri che Curzio Marignolle, poeta fiorentino della fine del Cinquecento, il quale per l'appunto compose un sonetto caudato lunghissimo, col titolo *La Moneide*, e comincia *Son tre sorelle e sono tre p....* Un volumetto di poesie del Marignolle occorre nella *Scelta di curiosità* presso il Romagnoli di Bologna. Saffone poi (c'è bisogno di dirlo?) è Saffo (il latino semplicista del Rosa avrà immaginato un *Saffo-onis*) ricordata dal Rosa, al modo stesso che Anacreonte, Alceo, Ovidio, Catullo, Tibullo e Properzio (vv. 743 e sgg.), per i versi lascivi, e fors'anco per la fama di quegli amori, che da lei si nomarono, descritti con tanta eleganza in un dialogo delle *Cortigiane*, II, LXVII, 5, di Luciano.

[3]) L'una comincia: *S.re fratello mio S.re, Questa mattina il Fabbrini*, ed è sottoscritta *Dev.mo fratello S. R.;* l'altra comincia: *S.re fratello mio S.re Iersera lassai*, ed è sottoscritta *Devot.mo fratello S. R.* Dei tre allegati l'uno principia: *Ho reso alla S.ra che me li dette* e si chiude. *Scu. 38. 4. 9. 8;* l'altro comincia: *Stasera sarò* e finisce *biso-*

compagnano, non sono del Rosa; ma d'un Salvatore Ricciardi, fratello di Giambattista: lo scrivente di fatti comincia sempre *S.re fratello mio S.re* e segna *Dev.mo fratello S. R.*; vi si tratta sempre d'affari domestici; in fine la prima di codeste lettere è datata *Casa, li 15 settembre 1684.* Nel 1684, come tutti sanno, Salvator Rosa, pover uomo, giaceva in pace da undici anni nel suo marmoreo sepolcro di Santa Maria degli Angeli in Roma.

Io ora qui stampo quattro lettere e una poesia. Delle quattro lettere la prima e la quarta sono inedite; le due altre furon già date in luce, non senza qualche inesattezza, da C. Minati, in quella sua raccoltina di pochi esemplari per le nozze Banchi-Brini, ch'io citai, senza averla potuto vedere, nell'opera mia (II, 134); e che ora posseggo, cortesemente donatami da Isidoro del Lungo. Anche il dotto e elegante commentatore di Dino Compagni mi comunicò la prima lettera inedita, e la poesia, con più notizie bibliografiche, che, per la loro importanza, mette conto di riferire. Scritti del Rosa, m'avverte il Del Lungo, passaron per le mani del padre Tonini, dotto servita, e di Aurelio Gotti; una lettera, de' 16 dicembre 1651, diretta a un Cosimo, amico o parente del Ricciardi, nella quale si ragiona di malattia del Ricciardi, aveva Pietro Bigazzi, bibliografo toscano. Ancora: nel *Catalogo di autografi* di E. Succi, Bologna, 1861, è registrato: *Rosa S. Frammento di due poesie con cancellature e correzioni autografe (importante per la questione delle Satire).*

Le prime tre lettere furon certamente sottratte alla collezione Maffei, avanti ch'ella passasse nella libreria Ferrajoli di Roma. D'una, l'autografo si trova ora presso la

gna una che l'empi; il terzo principia: *Quartieri*, e finisce *Ascanio Venturini.* Mi furon cortesemente trascritti e mandati per cura del mio buon amico Guido Biagi, prefetto della Biblioteca, al quale io gli aveva richiesti, il 20 dicembre 1889: andai a esaminarli da me nel settembre del 1891.

signora Vittoria Michon in Pisa; dell'altre due non s'è più avuta notizia; ma il Del Lungo, che n'avea tratto copia fedele, mi permise d'emendare le scórse del primo editore. Debbo l'ultima lettera, pure inedita, alla cortesia dell'illustre Alessandro D'Ancona, che mi concesse di copiare l'autografo posseduto da lui; onde qui lo ringrazio di cuore.

Tutt'e quattro si riferiscono a fatti da me largamente dichiarati nella *Vita* del Rosa; e però ogni commento sarebbe soverchio.

Importante è la poesia. La quale si trovava in una raccolta di poesie del sei e settecento in quattro volumi, scritti nel secolo decimottavo, d'una libreria ora dispersa. È un che di mezzo fra il capitolo e la satira; e s'intitola: *Memoriale alla Sacra Congregazione, di S. Rosa.* Si riferisce sicuramente allo scandalo suscitato da' nemici del Rosa, tra il 1654 e il 1659, come già dimostrammo [4]), quand'egli, non pago d'averli flagellati acerbamente con la satira dell'*Invidia*, espose quel terribile quadro della *Fortuna* per la festa di S. Giovanni Decollato. Allora il Rosa fu pubblicamente accusato e mésso sotto processo; e giunse la cosa a segno, racconta il Baldinucci, « che già doveva al pittore « esser fatto render conto in carcere del significato della « pittura, se i due prelati e 'l principe don Mario, già fatti « consapevoli dell'intenzione di Salvatore, non avessero ab- « bracciata la sua difesa, la quale sebbene seguì senza in- « comodo della persona di lui, non fu però che non neces- « sitasse esso e gli amici a discolparsi nel miglior modo: « e io conservo appresso di me una molto dotta apologia « stata fatta a sua difesa in quel tempo, pervenutami fra « molte scritture originali, e altre rimase alla morte di « Salvatore, e a me state donate per aiuto di notizia, per « quello che io vo ora scrivendo » [5]).

[4]) Loc. cit. pp. 70 e sgg.
[5]) Loc. cit. I, p. 79.

Che il nostro capitolo non sia punto la «molto dotta apologia» ricordata dal Baldinucci, si capisce leggendolo: io penso che il Rosa, lasciando al cavalier Camillo Rubiera, all'avvocato Serroni e agli altri suoi amici [6]) la cura della difesa legale, riserbasse a sè la difesa morale de' suoi intendimenti. La quale egli produsse, se bene in persona terza, con questo capitolo: dove il fare del Rosa c'è tutto: la vanità ingenua ond'ei definisce l'opere sue

Dettature, cred'io, di Paradiso (v. 12);

la smania di far del saputo, affastellando richiami storici e letterari, mitologici e geografici (vv. 18, 55-57, 88, 121-126, 254, 257, 400-402, eccetera); la sincerità dell'esagerazione moralizzatrice; la sgorgante e corrente prolissità di parola; l'amore al Tasso (vv. 103-105; cfr. *La poesia*, vv. 389 e sgg.) [7]); la mordacia rapida, delirante, comunicativa; la copia di trasparenti allusioni a cose e a persone del tempo; l'efficacia plebea e la crudezza sboccata di certe locuzioni. Ma ciò che più di tutto rivela autore di questo capitolo il Rosa, è quell'inimitabile novità di ravvicinamenti tanto più comici quanto più inaspettati; quella nativa malizia de' doppi sensi e de' sottintesi; quella gioconda contraffazione di tipi còlti dal vero, onde il riso scoppia e si propaga irresistibile. Principalmente per questo, non ostante le molte negligenze e lungaggini, la satira del Rosa vince, a parer mio, quella non soltanto di tutt'i suoi

[6]) Loc. cit., II, lett. CIII e sgg.

[7]) Qui mi sia lecito avvertire che, se taluno vorrà studiar davvero le fonti del Rosa, oltre che a quelle citate da lui medesimo nelle postille che noi pubblicammo, dovrà badare particolarmente alle poesie di Torquato Tasso; dal quale il Rosa deriva assai spesso pensieri, immagini, versi, atteggiamenti di parole e di frasi. Nelle prime satire ricorron anche frequenti imitazioni di quelle d'Antonio Abati, di certe prose di Carlo Dati e, come notò giustamente il Croce, delle rime napoletane di Giambattista Basile.

contemporanei, ma pur dell'Ariosto, non di rado troppo freddo, troppo misurato, troppo accademico. Dove trovare, per un esempio, se non forse in certi bizzarri sonetti di Rustico di Filippo, o del Pucci, o del Burchiello, in quella linguacciuta e borghese poesia toscana che fiorì ne' primi secoli accanto alla lirica dotta, delle caricature schizzate alla brava con più d'allegra evidenza che queste del cavaliere in carrozza, della signora con la pettina e il parruccone, de' duellanti, del gentiluomo pitocco, di Brigliadoro malato, di fra Ruffino; le quali balzan su vere e viventi nel capitolo che pubblichiamo più avanti? Ma non è qui il luogo da rilevare il valore estetico dell'opera di Salvator Rosa; su la quale ancor troppo resterebbe a dire per distruggere i pregiudizi di coloro, che non l'hanno letta o non l'hanno intesa o non l'hanno saputa gustare.

I [8]).

Al Sig. Giulio Maffei mio Signore
Dio guardi

VOLTERRA.

Mio Sig.re

Gl'obblighi che vi devo mi sforzano a riverirvi con la penna conforme fò sempre col core, e con quest'occasione la preg[h]erò ad informarmi della sua salute e della sua venuta in Fiorenza, e se ritiene più in sè di quella volontà di trasferirsi a Bologna, atteso che me l'offerisco per compagnia, tanto più essendoci il nostro Sig. Abati, il quale prima di partire m'impose che dovesse riverir V. S. da sua parte.

In quanto a' suoi interessi non parlo, perchè suppongo ch'a quest'hora siano acomodati per la concordia di tutta la casa, me-

[8]) L'autografo si trova presso la signora Vittoria Michon in Pisa. Rammoderno l'ortografia e la punteggiatura.

diante la vostra prudenza, nemica della discordia. La Sig.ra Lucretia vi bacia le mani, conforme fo anche io di tutto core.

Di Fiorenza, questo dì ultimo del mese di Novembre 1645.

Di V. S.

Dev. Amico vero
Salv. Rosa.

II.

Al Sig. Giulio Maffei mio Sig.re
Dio guardi

Dove si trova

VOLTERRA.

Amico caro,

Son breve perchè ho poco tempo.

Già vi significai ne l'ultima mia quanto passava intorno all'interesse nostro. Resta che risolviate.

Sto in traccia di due Quadri grandi per voi: se mi riuscirà d'averli saranno al sicuro il casissimo, per la sola cosa che n'haveremo pacienza.

Io qui sto occupatissimo intorno ad una Battaglia grande per il Re di Francia, la quale mi sarà pagata squisitamente. Tutti mi dicono che l'affitto che avete preso è la più pestifera Maremma che si trovi, onde me ne dispiace per amor vostro, che più degli altri vi tocca a trottarvi. Vi baciamo unitamente le mani con chi sapete.

Di Roma questo dì 17 d'Agosto 1652.

Di V. S.

Amico vero
S. R.

III.

Al Sig. Giulio Maffei mio Sig.re

Dio guardi

VOLTERRA.

Mio caro,

Adesso è il tempo da ricordarvi la promessa fatta dalla vostra cortesia alla sorella della mia Sig.ra Lucretia, per conto di quella dota dell'Arte de' Mendicanti, qual si dovrà dare ai 25 del futuro mese novembre. Però prego la vostra pontualità a scriverne al Sig.r Antinori con quella caldezza possibile, a ciò non resti defraudata la speranza di questa povera giovine, assicurandovi che per quello che s'appartiene a me, non tralascierò mai di comendare la vostra liberalità, protestandoci sempre di riconoscere dal gentilissimo Signor Giulio ogni vantaggio intorno a sì fatto particolare. E tanto basti.

Domani s'a[v]volgerà il quadro accennatovi, fatto per il Re di Francia, essendomi di già stato sborsato il prezzo de i 600 scudi, conforme v'accennai nella mia passata.

Il Sig.r Ugo, pochissimo curioso, andò via senza curarsi di vederlo. Così va, Sig.r Giulio mio; bisogna aver pacienza che tutte le cose si spuntano.

Desidero qualche nuova intorno alle nozze e come ve la passate con gli affitti nuovi, come sta il Sig. Ugo, e se il Sig.r Arcidiacono è guarito affatto.

Se mi manderete un poco di cascio me lo goderò per vostro amore; caso che no, la medesima: ma che sia del meglio che havete.

Ricordatemi amico partialissimo al Sig. Polei, uomo sopra qualsivoglia altro degnissimo che vive sotto cotesto cielo; e se il Sig.r Gasparrini si ritrova costà, fateli le solite racomandationi, come fo con tutti di casa vostra, e fuori.

Datemi ancora aviso se sete entrato assoluto padrone di Monte Rufoli, e come è andata la vendemia, già che la raccolta è riuscita così scarsa.

Vogliatemi bene, mentre in compagnia della Sig. Lucretia, Rosalvo, e tutti gli amici vi baciamo le mani.

Di Roma, questo dì 19 di Ottobre 1652.

Di V. S. Amico vero

S. R.

IV [9]).

Al Sig.r Giovan Batt.a Ricciardi

Mio Sig.r Singolariss.mo

PISA.

Amico caro,

Beato voi ch'avete tanto di tugurio da poterci sollevare il genio, con cibarlo di solitudine a sua voglia, assicurandovi che val più un forno situato in solitudine, che quante Reggie si trovano, et a me più fa prò una di quelle insalate salvatiche ch'ella mi dis[c]rive, che quanti pasticci mai seppe inventare la più raffinata gola del pretismo. Se ve invidio lo sa il Cielo e lo sapete voi, che della mia bestiale inclinazione havete posesso. Ma perchè la sorte vuole, e destinommi di così ordinaria fortuna, non dirò di vantaggio.

Dell'informazioni ch'ella desidera dell'Abate Ducci gliene darò per hora a quel segno che ne vivo informato. Questo è un certo pretazzuolo il quale quest'anno ha fatto recitare da certi giovani la vostra Comedia dell'osteria nella mia strada e ci ha recitato l'accennato Conte Marciani quale è stato la miglior parte, havendo trasportata la parte del Trezzolo in Secondo Zanni assai bene. Questo Sig.r Abate si promette di voi a gran segno, e dice che voi comporrete Comedie apposta per lui oltre a quelle delle quali fa di già capitale d'havere in pugno, ch'ella ha di già composto.

Discorre con affettazzione, s'impegna a distendere cose condennate da l'universale, e del buon gusto del recitare non intende spagliocca (per dirla alla Napolitana) [10]). Delle sue condizioni circa la nascita e fortune me informerò meglio per darvene più sicuri gli avisi; e quest'è quanto.

Quanto mi son rallegrato dell'aviso del nostro Sig. Brunetti!, e perchè so ch'ella lo vedrà, e goderà prima di me, vi prego d'abracciarlo a mio nome, sperando di corto haverlo a rivedere in Roma.

[9]) L'autografo si trova presso Alessandro D'Ancona, in Pisa.

[10]) *Non intende spagliocca*, vale a dire *non capisce una maledetta* (cfr. il Voc. napolet. dell'Andreoli).

Per rendervi la pariglia del Predicator Giesuita, noi qui nel Giesù n'habbiamo un altro tutto il contrario della Sua relazione; cioè ordinario assai, con un concorso senza numero, et io havendolo sentito una sola volta, mi ha stufo di non sentir prediche per un pezzo: hor che ne dite? agiustate voi queste bilancie: il dotto senza auidenza [11]), il mediocre con soverchia: a questo se risponde che infenita è la schiera de gli sciocchi, e ch'el numero de' saggi è pochissimo.

Abbraccio il Sig.r Cosimo, e riverisco tutti di vostra casa come anche fa la Sig.ra Lucrezia, e Farfanicchio. Del Cesti non ho hauto altro aviso. Idio vi dia ogni bene, e di core vi abraccio.

Questo dì Sabato Santo (Luglio) [12]) 1662.

Di V. S.

Amico vero
S. R.

V.

MEMORIALE ALLA SACRA CONGREGAZIONE

DI

SALVATOR ROSA

Padri superlativi in eminenza,
Bench'io non entri in Congregazione
Vorrei parlar, se me ne dan licenza.
Avendo inteso dir da più persone,
Che voglion dare all'opere del Rosa
Un grosso e solennissimo sgrugnone,
Per dirla come stə, m'è parsa cosa
Tant'aspra, e testo tal è sì improvviso,
Che non si può capir senza la glosa.
Chi non darebbe in ira, o pure in riso,
Udendo dir che sieno all'uom vietate
Dettature, cred'io, di Paradiso?

[11]) Così nell'autografo; forse per *audienza*.

[12]) Questo *Luglio* si trova, nell'autografo, fuor della riga, in alto, fra *Sabato Santo* e *1662*: come c'entri poi, e cos'abbia che vedere il Luglio col Sabato Santo, vattel a pesca.

Cangiate stil, signori miei, non fate,
Chè, giuro a Bacco, in questa occasione
Le genti vi fariano le fischiate.
Dite per qual dover, con che ragione
Volete proibir quelli concetti
Più morali di Seneca e Catone?
Ciò succedendo vi terran sospetti
Le persone d'ingegno, o d'eresia,
O di cervello o d'altro male infetti.
È ingiustizia tropp'empia e troppo ria
Non voler che si dica ciò che fassi
Sfacciatamente in casa, in chiesa e in via.
Voler che il vizio prontamente passi
Per ogni lato, e che nemmen si sgridi
Quando dovrian tirarsegli anche i sassi.
E quel ch'è più, fabbricar stanze e nidi
Per chi li nutre e pasce, e poi chiamare
Quei che gli oppugnan miscredenti e infidi.
S'è roba che si possa tranguggiare
Da chi ha zelo d'onor, zelo de' Cieli
Senza scandalizzarsi e bestemmiare,
Chi può, lo dica: a' popoli fedeli
Proibite dunque Salmi, e Bibbie e Cori,
Sermoni, Messe, Prediche e Vangeli.
Si proibiscan anche i Confessori,
Perchè alfin questi tutti altro non fanno,
Che abo[r]rir vizi, e rinfacciar errori.
Le lor fatiche istesse, il loro affanno
Non ebbero giammai, nè hann'altro fine,
Che odiar la frode, e discoprir l'inganno.
Genti nate alli furti, alle rapine,
Voglion nell'altrui sangue i propri sguazzi,
E ne' trionfi lor l'altrui ruine.
Tirannica ragione! e son sì pazzi,
Che pretendon, che un uom sia scorticato,
E poi nemmen si dolga, e che schiamazzi.
Se avvien, che a un cane un sasso sia tirato,
Abbaierà talvolta una mezz'ora,
E pur sfogo simil non gli è vietato.
Chi può tacer? Vomiterebbe fora
Mongibello di sdegno il Divo Arpocrate
E scapperia la flemma a Giobbe ancora.

Rimedi da Diogine e da Socrate
Vi voglion quivi, chè non fanno al caso
D'Esculapio gli antidoti e d'Ipocrate.
Chi può tacere? e non daria nel naso
A qualsiasi, che par che di sua peste
Versasse qual'empia Pandora il vaso?
Quanti veggionsi qui di lunga veste
Giunger per vie ritorte ad alta meta
E far figure ancor di prime teste!
Gente rea, gente iniqua ed indiscreta,
Sol paga allor che con doppiezze avare
Raddoppia doppie alla sua fame inquieta.
Gente che pur che possa guadagnare
Un po' di fumo, un misero testone,
Si faria sette volte buggerare;
Gente, che esorta al servo ed al padrone
Sotto manto di bene i sagrilegi,
Sotto color di zel far da ladrone;
Gente che stima sue grandezze e fregi
Esser lupi rapaci e far da agnello
A dispetto di Cristo e delle Legi.
E non volete poi, che chi ha 'l cervello
Contro questa canaglia traditora
Di leggier penna sfoderi il coltello?
Contro chi così ben finge, e colora
L'opre più inique, e mostra in apparenza
Zelo d'Aron, quando i vitelli adora,
Invece di rimetter di coscienza,
Con remission di tutti li peccati
Credo vi sia plenaria l'indulgenza.
Maledirei talor Fortuna e Fati,
Mentre ch'anche il parlar si vieta a' giusti,
E permettonsi infamie e scellerati.
Vanno impuni i Balisti ed i Procusti,
E a chi discopre i latrocinij loro
Si va cercando il boia che gli frusti.
Non più dei tu vantar l'età dell'oro,
Padre Saturno, ch'è vie più perfetta
Questa che regna in tempo di costoro.
Perchè ha gli occhi dorati una civetta
Si tien ne' gabinetti, ed i vassalli
Avran per grazie farli di berretta.

Non han minor fortuna i pappagalli,
Che imitan l'or con variar colore,
E, ad altro effetto, anch'asini e cavalli.
Signori miei, forz'è non abbia cuore
Chi rimira, e conosce un tal conquasso
Se non schiamazza, e se non dà in furore.
Se vivesse oggidì Torquato Tasso,
Saria sforzato a dir di questi abusi,
E la Gerusalemme andrebbe a spasso.
Ma sent'un che mi sgrida ad occhi chiusi:
Chetati, olà, e bada come parli!
Ciò non è ver, Vossignoria mi scusi.
O coscienze da topi, anzi da tarli:
Come, ciò non è ver? Dunque volete
Che in altra forma ancor debba additarli?
Aprite gli occhi, o miseri, e vedete
S'è vero, o no, che del continuo cresca
Di lussi indegni una continua sete!
Mirate ben, che puzzolente pésca
Si fa ad ognor d'anguille e baccalà,
Sia l'acqua o chiara o sporca, o calda o fresca!
Scorre il Senso comun di qua, e di là,
Senza contrasto, e senza distinzione,
D'ogni erba da ciascun fascio si fa.
Si mescola Minerva con Giunone,
E si baratta Pallade con Venere,
Nè Lucrezia è distinta da Didone.
Ricopre e cela una medesma cenere
Il fuoco di Penelope e d'Eléna,
Di vacche vecchie e di vitelle tenere.
Per servire il Comune a pranzo e a cena
Contro ogni legge ognun spaccia sua carne
Senza timor di forca o d'altra pena.
D'oro più che si può cercan cavarne,
E perchè vada ben la mercanzia
Vi mischian spesso beccafichi e starne.
Contr'essi col malan che Dio gli dia
Dovrian trattarsi carceri e taglioni,
E tenersi al tallon più d'una spia.
Di lor si dovrian far mucchi e montoni
In vece di formar tante cataste
Di calcina, di sassi, e di mattoni.

Hanno necessità d'unguenti e taste
Più queste oscene piaghe incancherite
Che le mura del tempo offese e guaste.
Di verginello sen le margherite
Che muoiono di fame, e non le pietre
Si dovriano tener nette e pulite.
Certe fisonomie [13]) rigide e tetre
Sottopor si dovrian a accetta e maglio
E non chi canta al suon d'arpe e di cetre.
Se Roma par che sia giusto un serraglio
Di fiere insaziabili, e se pare
D'Astrea la spada abbia perduto il tagliò.
Chi non saria costretto ad esclamare,
E pigliarla, occorrendo, anche con Giove,
Se par ch'anch'esso abbia altro da pensare?
Sopra i giusti ad ognor rovescia e piove
Un diluvio di grandine, e tempesta,
Nè pare che cader sappino altrove.
Ditemi, per pietà, che cosa è questa,
Pietosi Dei, che sempre i buon languiscano,
E sempre i rei stian trionfando in festa?
Che i ruffiani e bardasse s'arricchiscano,
E le ricchezze poi godano in pace
Senza timore alcun, che mai finiscano?
Che spenda e spanda dobole un Siface,
Che sciali Fede Momo e Pasqualino,
Per dirla come sta, no, non mi piace;
Che stenti il galantuom come un facchino
Per empir di saper la sua memoria,
E che voto sia sempre il borsellino.
Corpo di Ciceron! verria cicoria
In caso tale a Filippo secondo,
Che non si stizzò mai, Dio l'abbia in gloria,
E tutto rosso in viso e furibondo,
Più che non fece il Padre colla spada,
Con faccia tal spaventerebbe il Mondo.
Or se ve lo dà il cuore, adesso vada
La lor prudenza a proibire il Rosa
Che cerca a tanto mal chiuder la strada.

[13]) Il ms. ha *finosomie.*

Se in verità volete operar cosa
Degna di voi, io sono d'oppinione
Che dovrest'anche trasmutarlo in prosa;
E che ogni dì di lui desse lezione
Il Gesuita a' giovanetti in scuola,
In cambio di Virgilio e Cicerone.
Non ve n'è da buttare una parola,
E dice il ver, ma perchè il vero annoia,
Non lo vuole inghiottir la nostra gola.
O C...! qui ci rivïen la foia
Contro queste ciurmaglie scellerate,
Erba da galeon, pasti da boia.
E s'hanno da veder ricche e dorate
Strascinar le carrozze e le lettiche.
E Dio sa come e chi l'ha guadagnate.
Strillano Cutte, Pappagalli e Piche,
Quando gli passan presso, che del vero
Son molto più di noi le bestie amiche:
E quel, ch'è maggior biasmo, e vitupero,
Il mercante e l'artista malfattore
Le fabbricò senza toccare un zero.
Quindi perdono poscia i giorni e l'ore
Per gire a domandar le lor mercedi,
Ma pria che paghi l'un, l'altro si muore.
E tal credito andar ben spesso vedi
In terze e quarte generazioni
A' nipoti de' figli degli eredi.
E se talun vuol dir le sue ragioni,
In cambio dargli un quattro di denari,
Se gli promette un sette di bastoni.
E questi sono i fatti egregi e rari
Che vantan oggi i nostri cavalieri,
E da un eccesso sol l'altro s'impari.
Si vedono anche spesso e volentieri
Sovra un cocchio o calesse in eminenza
Con una frusta in man far da cocchieri;
Ond'io a' lor staffier fo riverenza,
Che senz'altro pensar stanno adagiati,
Ed hanno dal padron la precedenza.
I cappelloni han di tal piume ornati,
Che paion tanti general di guerra,
M'hanno un cor poi da general di frati.

Sì nobil spirto in petto lor si serra,
Che patteggian, se mai fanno duello,
Di stare un sull'Oceano, e l'altro in terra.
Oppur si fa sapere a questo o a quello
Pria d'azzuffarsi, acciò al Pretor si dichi
E ci mandi il soldato ed il bargello.
Così al contrario de' Romani antichi,
Che menavan le mani, e non buriavano,
Voglion serbar la pancia per li fichi.
Quell'eran genti, che dovunque stavano,
Si facevan temere e rispettare,
E a chi le prometteano, e a chi le davano.
Oggi l'opra maggior, che sappian fare,
È dalla sera star fin all'aurora
Sotto d'una finestra a passeggiare.
Far quanto gli comanda la Signora,
Nel resto aver sempre quel motto pronto:
Un bel fuggir salva la vita ancora.
Chè in vero risentirsi ad ogni affronto
Ne' tempi costumò del Colosseo;
Oggi è in disuso, e non ne torna il conto.
Sian vostro specchio Cesare e Pompeo,
Che non portaron mai spada con fiocchi,
Nemmen fecero mai da Cicisbeo.
Animi di carbone, alme d'allocchi,
Invece d'ambre e muschj, ed altra pasta
Vi starian meglio in man saette e stocchi.
E se la vista non è in tutto guasta,
Par che la profession di Messalina
L'usin le donne qui tanto, che basta.
Se di doppioni è poco una dozzina
Per guarnire una scuffia anche modesta,
Per comprare alla moda una pettina,
Si strascina più òr dalla lor vesta,
Che non ne volle Mida, et il Pattolo
Gioie non ha, quante n'han loro in testa.
A precipizio tal mancava solo
(Cosa ch'Enea non fè nemmeno a Giulo)
Portar mezzo Perù d'un ferraiolo.
Ed io che sono un uom che non adulo,
Non so a che mai serva e che significhi
Quel perruccon ch'arriva fino al c...

Seppur non vogliam dir sian geroglifichi
Da celar, non scoprir cert'alta impresa,
Unico mezzo a rendergli magnifichi.
Ma quel che più m'accora e che mi pesa
È che tutti quei fasti son salario
De' servidor che tengon senza spesa.
E intanto a conto altrui si danno svario
In qualsivoglia cosa più vietata
E chi vuol, conti i giorni del Lunario.
L'umana cecità dov'è arrivata!
A far di vizi eserciti e squadroni.
Nè mai pensar a dar la ritirata.
Qui son costretto a dir le sporche azioni
D'un par de' miei signori, che di quanta
Plebe fu mai, non vidi i più baroni.
Questi ebbero il natal da certa pianta
Che, a quel che porta il senso letterale,
L'uno di loro suona, e l'altro canta.
Quel che il nome ha nel suono è un animale
Che nacque in certo pascolo di bestie,
Della pitoccheria fratel carnale.
Con apparenze finte di modestie
Cerca pigliar le sue fattezze stitiche
Ma intima anche alle mosche le molestie.
Supera di freddura ancor le scitiche,
E quante mai ne sa portare il sole
Tutte sono per lui giornate critiche.
E pur ciò non ostante ammette, e puole
In casa sua veder certa persona
Che col pregar comanda ciò che vuole.
Mostra la fronte aver sì mascalzona,
Che pur che fatta sia per eccellenza,
Con un solo ei gradisce aver corona.
Lo soffre, sen contenta e ci ha pazienza,
Perchè crede poter con mezzo tale
Occupar forse un dì qualche eminenza.
E invero in questo vivere bestiale
È un mezzo questo qui tanto potente,
Che a fronte ad esso ogn'altro mezzo è frale.
Or sia pur benedetta questa gente
Che pur che arrivi a quel suo santo fine
Del mezzo qualsisia non cura niente.

Ad uso delle genti più meschine
Fu veduto talor di propria mano
Gire a tastare il culo alle galline.
Altre volte che stava un po' malsano
La zuppa feo con certi tozzi muffi,
Che puzzavan tre miglia di lontano.
Le serva ne sentia mille rabbuffi
Se ardia spezzare una pagnotta sana,
E ce la prese un giorno anche pe' ciuffi.
Onde non dee parer poi cosa strana
Se, avendo fin del pane carestia,
Facea fin dentro casa la p.....
Di due libbre di carne si servia
La mensa; ma perch'eran sei persone,
Non arrivava a torre mezza via:
In specie che lasciarsene un boccone
A cena sen dovea per far stufato,
Essendo tale l'ordin del padrone.
Or vengo a quel che canta, il quale è stato,
È nel presente, e sarà nel futuro,
Soggetto poco men d'esser legato.
Animalaccio tale io credo e giuro
Non fu nemmen nell'arca di Noè,
Ove d'ogni fazion bestie vi furo.
E la ragione io credo sia, perchè
Gli volle dar la provida Natura
Testa di gatto, e gambe da lacchè.
Nè di Dio, nè del Ciel molto si cura;
Febo, da che col lume il mondo indora,
Non vidde mai più pazza creatura.
Quando servir si tratta alla Signora,
Si lascerebbe andar l'anima al Diavolo,
E udir la messa il dì di Pasqua ancora.
Già dell'asse paterno e quel dell'avolo
Voto si fece, ed or del suo valsente
Darebbe assai, se alcun gli desse un paolo.
Si vede casa sua piena sovente
D'artisti, di mercanti e di ruffiani,
Ch'ei sdegna praticar con altra gente.
Denar cerca ciascun, ma riescon vani
A chi per sua mercè gli brama e chiede;
Agli altri poi se n'empiono le mani.

Non si sa se si dia Giustizia e Fede:
Per lui l'onore e la riputazione
È un ente chimeral, che non si vede.
Ha a vile ogni potenza, ed ogni azione,
E se pure ha qualcosa singolare,
Altro questo non è, ch'esser barone.
Un caso sol che qui vi vo' narrare,
Se fia con attenzion considerato,
Costringeravvi forse a lagrimare.
Alcuni mesi son cadde ammalato
Il padre Anchise, ed in quel tempo istesso
Succedè pure a Brigliadoro amato.
Si visitava Brigliadoro spesso,
Si cercavan rimedi da ogni parte
Atti a darsi per bocca e per secesso.
Ogni studio si fe, tentossi ogn'arte
E per ridurlo a sanità perfetta
Fece anche voto ad Esculapio, e a Marte;
Ma appena si trovò mezza ricetta
Per il povero Anchise abbandonato,
Benchè andasse stirando la calzetta:
E se era qualche volta visitato,
Ciò si faceva solo per vedere
Quanto stesse a spirar l'ultimo fiato.
Se mai se gli facea qualche cristere,
Stava lontano e si turava il naso
Atto più dello schizzo a tal mestiere.
Se si mostrò della cassetta il vaso,
Invece d'affacciarsi, ed osservare
S'era mal necessario o pur del caso,
Si vedeva talmente discostare,
Che la vista del vaso di Pandora
Non l'avria più potuto spaventare.
A tu per tu co' medici talora
La prese, quando quei volean difendere
Che da tal mal potea tirarsi fuora;
E si vidde così nel volto accendere,
Che pria d'udire un simile discorso
Credo che un occhio avria voluto perdere.
Ora, signori miei, ponete il morso
A chi sgridi uno stil cotanto indegno?
Del Rosa al Pegaseo fermate il corso?

C...! bisognerebbe esser di legno
O di stucco, o di sasso, o di metallo,
Per non parlar con collera e con sdegno.
Dovria a chi tace, in pena del suo fallo,
Farsi dare da un padre il più spietato
A brache giù un grossissimo cavallo.
Come si vuol tacer, se in ogni lato
Così si tratta il dritto e la ragione
Come trattossi in casa di Pilato?
Se, ben che santi fini abbia il padrone,
Gli stanno attorno certi consiglieri,
Che ruberian la croce al buon ladrone?
Se i Scribi, ed i Rabbin sono i più fieri
Per far che alli decreti di Mosè
S'accrescan sempre biasmi e vituperj?
Se, a scorno della Legge e della Fè,
Senza fè, senza Legge ognuno ambisce
L'acqua intera del mar tirare a sè?
Cabale, strattagemmi, e trame ordisce,
E chi dovria distor dal male oprare
Uso arrossir, giammai se n'arrossisce!
Sì empi i sensi son, l'opre sì avare,
Che fariano gli stessi Anacoreti
Uscir dalla credenza, e rinnegare.
Simulatori ingiusti, ed indiscreti,
Rapacissime arpie, lupacci ingordi,
Sprezzatori di Cristo e de' Profeti.
E si dovran tacer sì sporchi e lordi
Modi di praticar? Io voglio stridere
In forma tal, che m'odan anche i sordi.
E per vituperare e per deridere
Tratti sì osceni duolmi, che non possa
Questo giusto esclamar su' marmi incidere.
Venite, o monti, Pelio, Olimpo ed Ossa,
Di questi indegni a rovesciarvi sopra,
E siate a loro in un fulmine e fossa.
Il Tonante lassù par ch'abbia altr'opra
Da eseguir, di questa più importante,
E par, che tal reità non miri e scuopra.
O leggi benedette, e norme sante,
Da questo suol pestifero torcete,
Torcete per pietà le vostre piante.

Trovate altro terren: deh, non vedete
Che su queste campagne bestiali
Il seme, il frutto e l'opera perdete!
Per seminar frumenti ha pigre e frali
Le mani ognun; ma per piantare ortiche,
Gramigne e logli, a lor non hanno eguali.
Oggi il Prato di Pier mette le spiche
Che miete avara falce, e questa sera
Il frutto più non ha di sue fatiche.
A chi ruba un teston, perchè non pera
Tisico dalla fame, in un istante
Si fa processo, e se ne va in galera.
Ma chi fa nel rubar da gran mercante,
Si riverisce con profondo inchino,
Come suol farsi a cose sacre e sante.
Entra fra questi il padre fra Ruffino,
Ch'avea rubato trentamila scudi
Col suo caritativo testoncino;
E gli trovò racchiusi in certi studi,
Fatti di calce, il Padre Generale,
Uom che distingue il mal dalle virtudi;
E parve cosa giusta, e naturale
Sprigionar da quei buchi i poveretti,
Che solo a gonzi aveano fatto male.
Dovean l'altr'ier vergare i più provetti,
Dal procoio bandir due pecorai,
A trattar tal mestier troppo imperfetti,
Perchè non sazi, e non satolli mai,
L'uno volea tosar sino gli agnelli,
Parea la solit'erba all'altro assai,
Mentre attendean gli armenti meschinelli
Esimersi da perfidi pastori
Più degli stessi lupi empi e rubelli.
Contro quei si quietar tutti i romori,
E tosto s'ordinò che si mettesse
Un quarto d'erba men ne' mangiatori;
Onde le poverine egre, e dimesse
Perchè denti non han da morsicare
Da sì fatta empietà vivono oppresse.
Da' can di guardia è vano l'aspettare
Soccorso alcun, che co' pastori uniti
L'aiutano ancor essi a scorticare:

Perciò con volti smorti, e illividiti
Reggono appena in piedi il corpo frale,
E fanno i caci mezzi infraciditi.
E contro tal canaglia irrazionale
Vorrete proibir colle censure,
Signori miei, chi taglia e parla male?
Dunque all'umane miser creature
Si vieterà la libertà ch'è data
A tutte l'animate altre fatture?
Se si tira ad un cane una sassata,
Non gli si vieta il lamentarsi almeno,
E gli è permesso il fare un'abbaiata.
Se si scema al caval la biada, e 'l fieno,
S'osserva il farli far minor viaggio,
E se gli pon più rado in bocca il freno.
E l'uomo, ch'è il più vivo, e più gran saggio
Della divina onnipotente mano,
Non mai vedrà della pietate un raggio?
Vieni, o là, cosa fai? di là lontano,
O monarca del Caspio e del Perù,
Vieni a dar norme al popolo cristiano.
Vieni, noi t'aspettiam; però che tu
Colla barbarie tua, col tuo procedere,
No, non potresti strapazzarci più.
La nostra tolleranza è omai per cedere,
Mentre si vede qua in questo paese
La sozza enormitade ogn'altra eccedere.
Io taccio qui quel ch'è ad ognun palese,
Stupri, incesti, adulterj, e sacrileggi,
Potendo ognun parlarne a proprie spese.
Taccio l'oscenità, taccio i maneggi
Che trattano le madri alle figliuole
A scorno delle case, e delle leggi.
Qualsivoglia boccon mangia chi vuole,
E si vede sovente ogni contrada
Sempre nuove al bordello aprir le scuole.
Or qui d'uopo saria di remo e spada,
Signori miei, e non contro quei tali,
Che cercano al malfar troncar la strada.
Sentiste già quanti motivi, e quali
Addusse giustamente l'Oratore,
E in forma tal che non ricerca occhiali.

Vi supplica egli intanto del favore
Suddetto, ed è, che possan camminare
Con libertà l'opre di Salvadore.
E per fondatamente praticare
Un'azione più eroica, e più sana,
Udite ben ciò che vi esorta a fare:
Che s'alzi in qualche luogo una campana,
E che suoni ad un'ora stabilita,
Come per la dottrina cristiana:
E colà insiem la gioventude unita
Oda ogni dì del Rosa una lezione,
E questo sotto pena della vita.
Tanto si chiede ad edificazione
Del mondo, che più sta, tanto più invetera
Nell'esser disleal, ladro, briccone,
Ingiusto ed empio; e della grazia, et cetera.

LA CONVERSIONE POLITICA DI GIACOMO LEOPARDI.

Quando il 30 marzo 1815 fu pubblicato da Gioacchino Murat il proclama di Rimini, col quale si eccitavano gl'Italiani a levarsi in arme per l'indipendenza e per l'unità, Giacomo Leopardi aveva sedici anni, Carlo era su' quindici: il primo studiava i classici italiani, greci e latini; il secondo leggeva i poeti e i prosatori inglesi e francesi, e ammirava il visconte di Chateaubriand: [1]) quello meditava inni sacri e ricerche filologiche e storiche; questo scriveva un discorso *Del progetto di formare l'Italia nazione.* Le Marche erano piene di milizie che, tra la speranza della conquista e la paura della disfatta, mettevano, come potevano, a sacco fraterno i paesi occupati; le popolazioni, ormai stanche di mutamenti, sopportavano con diffidenza i nuovi liberatori. Qualche nobil voce s'era levata a esaltare il tentativo del giovane e ardito re di Napoli: Alessandro Manzoni, che aspettava come tanti altri «Un Uom che ci raduni,» prorompea: «Egli è sorto, per Dio! [2])»; e il povero Francesco Benedetti incalzava: «Che fai, che pensi, Italia? E non ti desta Il bellicoso invito Che dal-

[1]) Cfr. *Lati nuovi di un vecchio argomento, Carlo Leopardi,* di G. Mazzo nella *Gazzetta Italiana Illustrata della Domenica,* Roma, 4 novembre 1883, anno I, n. 45. Da questo scritto povero e superficiale, ma che certo fu suggerito dall'esame dei manoscritti di Carlo Leopardi, posseduti dalla contessa Teresa Teja Pantas Leopardi, ricavo tutte le notizie circa la prima adolescenza di Carlo.

[2]) Alessandro Manzoni, *Per il proclama di Rimini.*

l'estremo lito Suona, nè dal letargo alzi la testa? » e Luigi Biondi scriveva la saffica: « Letto facendo della mano al volto »; ma i più o sospettavano un tradimento, o desideravano la pace, anche a costo del servaggio. In casa Leopardi, a Recanati, regnavano, a quanto pare, i medesimi dispareri che in tutto il resto dell'Italia: Carlo, imbevuto di dottrine francesi, era per il Murat; Giacomo, credente e conservatore, gli dava a dosso; e ciascuno si sfogava disputando e scrivendo. Carlo esaltava, nel discorso su mentovato, il progetto d'unire l'Italia « distrutte le tante piccole dinastie; » mostrava d'intendere i bisogni della società contemporanea; pur disapprovando la tirannia democratica di Napoleone, consigliava agl'Italiani la difesa, con tutti i mezzi, dell'onor della patria e del proprio diritto. Giacomo, in vece, scrivendo un'orazione *Agl' Italiani*, [3]) giudicava acerbamente il proclama di Rimini: « Per muoverci a prender le armi, onde ricuperare la indipendenza Italiana, conveniva persuaderci che questo fosse il momento opportuno di cercarla, e che ciò non esponesse l'Italia a gravi pericoli; che fosse possibile, dopo considerevoli sforzi, di ottenere l'intento; che la indipendenza fosse veramente da preferirsi allo stato in cui ritrovavasi l'Italia... e in cui tuttora ritrovasi... » Qui scappa fuori la parrucca del buon conte Monaldo, amico delle istituzioni e del quieto vivere. Ma singolare è una certa risonanza di romanità alfieriana chiamata allegramente in difesa del sanfedismo più ingenuo in queste altre parole: « Misera Italia! Ella avrebbe veduto tornare un Appio Claudio senza speranza di vedere risorgere un Virginio; un Cinna, senza un esercito vendicatore; un Cesare senza un Bruto. » E più sotto: « Tiranni! Se per conservare il potere che avete usurpato,

[3]) *Agl'Italiani*, orazione di G. L. recanatese, in occasione della liberazione del Piceno, nel maggio del 1815, in *Opere inedite*, pubblicate da G. Cugnoni, Halle, Niemeyer, 1880.

voi avete bisogno dei soccorsi spontanei dei popoli, voi potete discender dal trono. Se noi siam deboli, non siamo dei folli; se soffriamo il tiranno, non sapremmo soccorrerlo; se sopportiamo la schiavitù, non sapremmo somministrare i mezzi di prolungarla. »

Anche più gravi diventano la parole del contino filologo, quand'egli mostra di tener così poco da conto l'indipendenza della patria: « Questa indipendenza però, esaltata con sì magnifiche espressioni ancor dai meno preoccupati, ricercata con mezzi più acconci e sotto più fausti auspicii, sarebbe di gran vantaggio all'Italia? Non lo dissimuliamo. La nostra nazione riunita tutta sotto un sol capo sarebbe formidabile ai suoi nemici... Ma l'Italia sarebbe per ciò felice? Per asserirlo converrebbe supporre, che la felicità delle nazioni consista nella forza delle armi; nell'essere terribile allo straniero; nel poter con vantaggio cominciare una guerra, e continuarla senza cedere; nel possedere tutto ciò che fa duopo per esser temuta, e che è necessario per non temere; nell'abbondanza dei mezzi per sostenere le gloria dei propri eserciti, e giungere al grado di potenza conquistatrice. Ma se la vera felicità dei popoli è riposta nella pace necessaria alle arti utili, alle lettere e alle scienze; nella prosperità del commercio e dell'agricoltura, fonti della ricchezza delle nazioni; nell'amministrazione paterna di Sovrani amati e legittimi; possiamo dirlo con verità, non v'ha popolo più felice dell'Italia. »

Il formulario della reazione c'è tutto intero: non manca nè l'appello alla *pace*, nè l'amministrazione *paterna* dei sovrani amati e legittimi, nè la *felicità* del popolo Italiano. Ah! certo, il ragazzo recanatese non poteva prevedere nè i feroci trattamenti dello Spielberg, nè la voraginosa rapina esercitata dall'Austria su le terre italiane, nè le persecuzioni, le flagellazioni, le rivoluzioni e le morti; ma come dunque la lettura dei poeti greci e romani non gli aveva

infuso quel sentimento anche vago, anche indeterminato, della patria, che scosse e accese tante anime, persino quella del fratel suo Carlo, minore d'anni, come d'ingegno?

Con pensieri così opposti, i due fratelli non potevano a meno di litigar tutto il giorno, segnatamente in un paese dove non c'era altri che disputasse di politica o d'arte. Noi non sappiamo fino a che punto i ragionamenti di Carlo persuadessero Giacomo; ma è fuor di dubbio che dal 1815 al 1818 accade in quest'ultimo, oltre la conversione letteraria, anche una conversione politica, alla quale l'azione di Carlo non fu estranea di certo. Se i manoscritti lasciati da Carlo fossero pubblicati, sarebbe più agevole uno studio di tale conversione di Giacomo; ma al punto dove sono ora le cose, poco o nulla ci è dato di mettere in chiaro circa quegli anni della vita del poeta. Si sa che nel 1816 egli studiava e traduceva Frontone, e seguitava il suo *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, che si chiudeva con una sorta d'inno alla Religione; si sa che il 31 luglio 1816 fu inserito nello *Spettatore* lo scritto su Mosco, come il 30 giugno dello stesso anno v'era stato inserito un saggio di volgarizzamento dell'*Odissea*; si sa che la *Batracomiomachia* tradotta ed illustrata con un discorso fin dal 1815 fu pubblicata nello stesso periodico il 31 ottobre 1816, e che, il 4 ottobre di quell'anno, Giacomo aveva compiuta la traduzione del secondo canto dell'*Eneide*. Qualche giorno di poi egli rendeva in veste italiana l'*Alicarnasseo* del Mai e il 16 novembre aveva compiuto lo studio *Sopra la fama avuta da Orazio presso gli antichi*. Si sa che su' primi del 1817 ei collazionava tre scene di Seneca, e stampava tradotta *La Torta* nello *Spettatore* del 15 gennaio 1817; intanto anche scriveva l'inno *A Nettuno*. Negli stessi anni immaginava e metteva in carta la cantica dell'*Appressamento della morte*; pubblicava il 1° giugno 1817 il saggio

su la *Titanomachia* e qualche altro scritto filologico e critico. [4])

Poche le notizie, ne' molti epistolari, saggi, richiami, nelle molte aggiunte, ricerche, note biografiche e critiche, non tutte nè in tutto egualmente attendibili nè egualmente utili, circa le relazioni, specialmente di quegli anni giovanili, tra' due fratelli: molte, in vece, le contraddizioni. Ne cito qui una in prova: un egregio cultore della poesia leopardiana [5]) afferma che Carlo «parlando con gli amici e col Leoni della cantica su l'*Appressamento della morte*, soleva dire che quel lavoro pur essendo contro la religione, era «sfolgorante di peregrine bellezze» e sospetta che «due almeno debbano essere state le redazioni, e scritte in tempo diverso; essendo la redazione prima, quella pubblicata dal signor Zanino Volta, in favore delle idee religiose, e quella a cui alludeva il conte Carlo (che certo deve averla veduta, e può essere stata benissimo posseduta dal Ranieri) contraria alle medesime.» Io non ne son punto persuaso. È indubitato che il Leopardi, quando scrisse la cantica, fra il 1815 e il 1816, era ancora credente, e le apparenze e il rispetto della fede ei conservò almeno fino al 1818: in fatti, il 30 aprile 1817 scriveva al Giordani: «Oh sia benedetto Iddio (e con pieno spargimento di cuore lo dico) che mi ha conceduto quello che domandava»; e allo stesso suo amico nella medesima lettera: «Chi mi ha fatto mutar tuono? La grazia di Dio, ma niun uomo certamente. Chi mi ha fatto strada a imparare le lingue che m'erano necessarie? La grazia di Dio... Ora Iddio ha fatto tanto bello questo nostro mondo...» Chi scriveva codesto in prosa, non poteva poi pigliarsela in versi con la religione. Si può opporre,

[4]) Cfr. *Epistolario di G. L.* pubblicato da P. Viani, Firenze, Le Monnier, 1892, 5ª ristampa, da pag. 15 a 50 — *Lettere inedite di G. L.* e di altri per cura di E. Costa, C. Benedettucci e C. Antona-Traversi, Città di Castello, Lapi, 1888, da pag. 36 a 119.

[5]) C. Antona-Traversi, *Studi su G. L.* Napoli, Detken, 1887, pag. 119.

che mutati i convincimenti, egli abbia ripreso e modificato que' versi; ma a quale scopo, se dopo l'inutile tentativo fatto col periodico di Milano, non ebbe mai più in animo di darli alla luce?

Questo è certo: che a Giacomo fu sempre caro l'affetto e il consiglio del fratello minore. Attesta credibilmente la contessa Teresa Teja Leopardi: « Malgrado la differenza dei loro caratteri, Carlo fu nullameno il compagno assiduo, l'*uditorio* prescelto e sempre pronto, il critico che Giacomo ambiva, e al quale chiedeva seriamente l'esame severo di tutto ciò che scriveva consultandolo sempre; poichè aveva fede (le proprie lettere lo provano) nel giudizio del fratello così retto, così riflessivo, d'idee così esatte e chiare che davan lume... ». [6]) E Carlo stesso si vantava con un amico, ch'egli e sua sorella erano i confidenti, spesso i copisti, i testimoni d'ogni lavoro di Giacomo. [7]) Questi in fatti a Pietro Giordani il 26 settembre 1817 scriveva: « Dei molti fratelli ne ho uno con cui sono stato allevato fino da bambino (essendo minore di me un solo anno), onde è un altro me stesso, e sarà sempre insieme con voi la più cara cosa che m'abbia al mondo, e con un cuore eccellentissimo, e ingegno e studio di cui potrei dire molte cose, se mi stesse bene: è il mio confidente universale, e partecipa tanto o quanto degli studi e delle letture mie: dico tanto o quanto, perchè discordiamo molto non per l'inclinazione, amando lui gli stessi studi che io, ma per le opinioni. Questi vi ama, come è naturale solo che altri vi conosca in qualche modo, e questi è il solo e solissimo con cui apro bocca per parlare degli studi, il che spesso si fa e più spesso si farebbe se si potesse senza dispute, le quali sono fratellevoli ma calde ».

[6]) *Note Biografiche su L. e la sua famiglia*, Milano, Dumolard, 1882, pag. 43.

[7]) Cfr. *Appendice all'Epistolario di G. L.* per cura di P. Viani, Firenze, Le Monnier, 1878, pag. XXXI.

E il 21 novembre dello stesso anno aggiungeva: « Non vi togliete la briga di aggiustare le differenze tra mio fratello e me, che non uscireste a buon termine. Sappiate che questo scellerato non vuol sentire il nome di differenze, nè anche mi concede che tra noi veramente ci siano; vedete quanto andiamo d'accordo. Le stesse controversie non si possono scrivere perchè sono infinite, e ne nasce tutti i giorni come i funghi. Basterà che sappiate che le cagioni dalla parte di Carlo sono poco amore della patria, poco degli antichi, molto degli stranieri, moltissimo dei francesi. Dalla parte mia ditelo voi. »

Parrà singolare che Giacomo accusasse Carlo, qualche anno innanzi tanto più liberale di lui, di poco amore della patria; ma qui, come in altri luoghi delle lettere, come quasi sempre nel pensiero di Giacomo, che dato tutto alle arti, aborriva dalla politica propriamente detta, l'Italia è principalmente la terra classica della poesia, il paese delle maggiori tradizioni letterarie, la patria di Dante, del Petrarca, di Cristoforo Colombo, dell'Alfieri. A Pietro Giordani, il 21 marzo 1817 scriveva: « Ma mia patria è l'Italia, per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano, perchè » — si badi al perchè — « perchè alla fine la nostra letteratura, sia pur poco coltivata, è la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche. » Così che quando Giacomo afferma che Carlo avesse poco amore della patria, egli intende dire sicuramente della letteratura nazionale, al cui studio Carlo preferiva quello delle letterature straniere, segnatamente della francese. In tutti gli scritti che del Leopardi ci restano, fino alla pubblicazione delle canzoni *All' Italia* e *Per il Monumento di Dante*, non una parola c'è per la patria politica; e l'orazione del 1815 è contro l'indipendenza e la libertà della nazione. In vece, le testimonianze, che pure hanno gittato luce su la vita di Carlo, provano che questi era allora più sinceramente liberale del fratello maggiore; e che forse egli ap-

punto, se bene innamorato della Francia e dei Francesi, spinse Giacomo verso quell'ideale libresco d'Italia, onde originarono poi le canzoni civili.

Certo è a ogni modo che quando il Leopardi, tra la fine del 1818 e il principio del 1819 [8]), ne pubblicò le prime, il suo concetto politico era mutato di molto. Nell'orazione del 1815 Giacomo scriveva contro il Murat: « Folle straniero! perchè volevi tu sollevarci contro i nostri principi? Avevamo noi forse dei tiranni? . . . . Noi avevamo dei sovrani affettuosi ed amabili, che anteponevano la felicità dei loro sudditi alla propria ambizione; o piuttosto che non avevano altra ambizione che quella di formare la felicità dei popoli. Noi li possediamo tuttora, noi li conserveremo » (l. c. pag. 12). E nel 1818 oppostamente esclamava: « Or fatta inerme Nuda la fronte e nudo il petto mostri. Oimè quante ferite, Che lividor che sangue!... E questo è 'l peggio Che di catene ha carche ambe le braccia . . . . » Nel 1815 l'imberbe autore dell'orazione aveva il coraggio di declamare: « Divisa in piccoli regni l'Italia offre lo spettacolo vario e lusinghiero di numerose capitali, animate da corti floride e brillanti, che rendono il nostro suolo sì bello agli occhi dello straniero. Questa specie di grandezza può consolarci di quella, che noi perdemmo » (l. c. pag. 12). E nel 1818 contraddiceva: « Piangi, che n'hai ben donde, Italia mia. » [9])

[8]) *Canzoni di G. L.* Roma MDCCCXVII. Cfr. *Epistolario.* Il 19 ott. 1818 pregava il Giordani di fargli pubblicare il libricciolo delle due canzoni; ma, il Giordani non avendo ricevuta la lettera, il Leopardi mandò a stampare le due canzoni a Roma; e il giorno di Natale dello stesso anno riscriveva al Giordani: « ... io, fatto ricopiare il libricciolo, l'ho mandato a Roma, dove credo che sia stampato.... Ma in tutti i modi, non farò che si pubblichi, se prima non avrò risposta da voi su questo particolare del Monti. »

[9]) Nelle altre edizioni il Leopardi corresse: « Piangi, che ben hai donde, Italia mia ».

All'imbelle acquetamento è succeduta una sorta di ribellione triste; la rassegnazione al fatto compiuto è riagitata dalla coscienza della servitù e della sciagura d'Italia; alla beatitudine delle corti che rallegrano la patria è preposto l'esempio de' trecento Greci che morirono gloriosamente fra le gole delle Termopoli: la conversione politica di Giacomo Leopardi è compiuta. Secondo me, Carlo v' ebbe gran parte; ma l'affrettarono anche le letture che Giacomo faceva in quei giorni: delle canzoni politiche del Petrarca; de' poeti eroici e civili del secolo XVII e del secolo XVIII; degli scritti di Vincenzo Monti e di Pietro Giordani, che andò a trovarlo in Recanati avanti la pubblicazione delle canzoni, il 1818 [10]); in fine dei periodici contemporanei che recavano vaghe ma frequenti allusioni alla patria. Di lì a pochi mesi il Montani gli presagiva ch'ei sarebbe stato il più degno poeta de' Carbonari. [11]) Figurarsi il conte Monaldo!

---

[10]) Racconta il signor G. Marazzo (v. *Gazzetta Italiana lett. ill. della Domenica*, a I, n. 47): « A questo proposito, debbo riferire ciò che ho saputo da autorevole persona, e che, a quel che io ne sappia, non fu mai detto finora. Si è fatto quistione se fosse veramente così poco ragionevole Monaldo da sgridar Giacomo d'essersi partito da casa per andare incontro al Giordani, che veniva a posta a Recanati, per conoscere questo prodigio di pensatore e scrittore. Ciò ripugnerebbe a credersi, considerato l'animo di Monaldo.... È solamente che il fatto non avvenne così. *Manifestamente il Giordani voleva ascrivere Giacomo fra i liberali non solo di nome, ma di azione* ».

[11]) Cfr. *Epist.* n. 102, e C. Cantù, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano, 1878, p. 202.

L'ITALIA NEL CANTO DI G. LEOPARDI E NEI CANTI DE POETI ANTERIORI.

I.

« Sono dieci Canzoni » ammoniva uno scritto nel *Nuovo Ricoglitore* del 1825 [1]) che Pietro Pellegrini attribuisce, anche per testimonianza della Paolina, al Leopardi, « e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico, nè frugoniano, non hanno nè quello del Chiabrera, nè quello del Testi, o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini e del Monti; insomma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana ».

Quando Giacomo Leopardi scriveva codesto, la canzone *All'Italia* era già pubblicata da circa sette anni; e l'autore, che in tanto aveva quasi toccata la cima dell'arte sua, non iscorgeva più a dietro gli alberi e i crepacci che l'avevano aiutato ad arrampicarsi.

La canzone *All'Italia*, come è il primo esperimento degno di considerazione dell'arte di Giacomo Leopardi, così è pure il componimento dove più spesso ricorrono le reminiscenze de' nobili o volgari poeti che avevano sin allora cantata l'Italia, dopo il Petrarca: bisogna aggiungere per altro che il lavoro d'assimilazione e di rifusione è fatto in

[1]) A. I, pag. 659.

modo così abile da far prevedere quale poeta originale e perfetto sarebbe stato di lì a qualche anno il giovine imitatore del 1818.

Fin dal principio intese il Leopardi come alla maniera di poesia meditativa e filosofica ch'ei vagheggiava, convenisse, più del metro alato e serrato della breve strofe a ricorsi eguali, un metro più largo, più libero, in cui il richiamo obbligato delle rime non intricasse il filo del ragionamento lirico; e le pause potessero cader senza sforzo dove meglio giovasse al drappeggiamento dell'intero periodo; e la strofe disforme non dovesse esser costretta dal numero prestabilito dei versi. A un tal ideale di verseggiatura non rispondeva se non la canzone irregolare (*selva*) che adoperata per la prima volta da Alessandro Guidi, ebbe poi pieno sviluppo ne' recitativi de' drammi per musica di Pietro Metastasio; e a tale schema s'attenne il Leopardi, anche per la canzone all'Italia.

O patria mia. Era, si può dire, il cominciamento obbligatorio di qualunque componimento si riferisse all'Italia, e poteva anche passare come il tradizionale sospiro de' poeti d'una gente condannata al servaggio, verso la patria ideale che ancora non era; ma de' quattro più nobili poeti che fino al Leopardi cantaron più direttamente l'Italia, come si scopre, anche soltanto nella forma dell'invocazione, il diverso animo! *Ahi serva Italia*, prorompe Dante sdegnoso; *Italia mia*, sospira il Petrarca elegiaco; *Italia, Italia*, insiste il Filicaia veemente; *O patria mia*, singhiozza più intimo, più penetrante anche del Petrarca, il Leopardi, ancor giovinetto. Ma dopo l'invocazione, ei si trova subito a ormeggiare un poeta ferrarese del '600, uno fra' pochi che nel sentimento della patria più degnamente rilevarono l'opera loro. «Ben molt'archi e colonne in più d'un segno Serban del valor prisco alta memoria; Ma non si vede già per propria gloria Chi d'archi e di colonne ora sia degno, Italia...» esclama il Testi nelle quartine al conte Giambat-

tista Ronchi [2]); e il Leopardi, con lo stesso pensiero, e con parole non molto diverse: «... vedo le mura e gli archi E le colonne e i simulacri e l'erme Torri degli avi nostri, Ma la gloria non vedo, Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi I nostri padri antichi.»

Del rimanente (sia detto di passaggio) anche in altri luoghi de' suoi *Canti*, il Leopardi ebbe presente l'ode del Testi, segnatamente nel Canto *A un vincitore nel pallone*, dove il Leopardi presagisce:

Tempo forse verrà ch'alle ruine
Delle italiche moli
Insultino gli armenti, e che l'aratro
Sentano i sette colli....
Se la funesta delle patrie cose
Obblivïon dalle perverse menti
Non isgombrano i fati, e la matura
Clade non torce dalle abbiette genti
Il ciel fatto cortese
Dal rimembrar delle passate imprese,

e con eguale tristezza profetica aveva guardato e minacciato il Testi:

E fra sdegno e pietà, mentre che miri
Ove un tempo s'alzâr templi e teatri
Or armenti muggir, strider aratri,
Dal profondo del cor teco sospiri.
Ma de l'antica Roma incenerite
Ch'or sian le moli a l'età ria s'ascriva....
. . . . . .
Ronchi! se dal letargo in cui si giace
Non si scuote l'Italia, aspetti un giorno
(Così menta mia lingua) al Tebro intorno
Accampato veder il Perso e il Trace;

[2]) *Poesie* di F. Testi, in Modena, per gli eredi del Soliani, (*senza data*) p. 54.

e nella *Ginestra*, dove il Leopardi, opponendo il passato al presente, dice: «... distrugge sì ch'avanza A gran pena di lor la rimembranza;» e il Testi aveva detto: «Or di tante grandezze appena resta Viva la rimembranza... » [3]).

L'ipotiposi dell'Italia scarmigliata e piangente è comune a tutta la poesia eroica del '600; ma pare a me che il Leopardi, ripigliando tale immagine con troppa insistenza di particolari non sempre convenienti (l'Italia che nasconde la faccia tra le ginocchia, se bene Francesco De Sanctis vi trovasse della grazia, [4]) non fa certo prova di dignità; e il Leopardi, artista greco, vale a dire, composto sempre e sempre squisito, non credo che l'avrebbe così atteggiata più tardi), — avesse in mente più tosto il sonetto a Sionne di Giampietro Cavazzoni Zanotti, poeta minore del '700; anche per un singolare riscontro di parole e di frasi. [5]).

E crollar le gran torri, e le colonne
Scuotersi....
. . . . . .
Mirasti, e ne piangesti, empia Sionne;

E il ciel d'un guardo in van pregasti allora,
Desolata città, su i dolor tuoi,
Sola sedendo a tai ruine sopra.

Può darsi ch'io m'inganni: anche Eustachio Manfredi, nel sonetto per la nascita del principe di Piemonte, aveva scritto prima: «Vidi l'Italia col crin sparso, incolto, Colà dove la Dora in Po declina, Che sedea mesta [6]);» e il Leopardi medesimo, chiudendo questa prima strofe co' versi «Le genti a vincer nata E nella fausta sorte e nella ria», riprodusse un pensiero di Frontone, ch'ei così volgarizzava in quel torno di tempo: «Chi mai conosce sì poco le mi-

[3]) *L. c.* p. 55-56.

[4]) F. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, 2ª ediz. Napoli, 1879, p. 117.

[5]) *Poesie* di G. C. Z. in Bologna, 1741, parte I, p. 287.

[6]) *Versi alla patria di lirici italiani*, per cura di Filippo Luigi Polidori, Firenze 1847, p. 189.

litari memorie, che non sappia come il popolo romano acquistossi l'impero non meno col soccombere che col vincere? » [7]) In ogni modo, bisogna sempre avvertire che la ricerca dei materiali interni ed esterni onde nacque un'opera d'arte, non ha valore, per il giudizio estetico, se non nel complesso: una sola corrispondenza può esser meramente casuale. Soltanto questo mi giova d'aver dimostrato; che la rappresentazione dell'Italia quale fu rimaneggiata per la sua canzone da Giacomo Leopardi, già si ritrovava nell'uso comune della poesia civile de' secoli antecedenti.

« Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive, » sèguita il Leopardi nelle strofe seguenti; e aveva scritto nell'edizione del 1818: « Se fosser gli occhi miei due fonti vive, » derivando più immediatamente l'immagine dal Petrarca (Son. CX): « O occhi miei, occhi non già, ma fonti; » e ricorda senza rampogna, ma con grande tristezza all'Italia il danno e lo scorno [8]): « Che fosti donna, or sei povera ancella. » In tono più fiero, ma senza notevole diversità di concetto, Vincenzo Monti aveva scritto nella *Mascheroniana*, V.: « Italia... e non ti pesa Ch'or questa gente, or quella è tua reina, Che già serva ti fu? Dove lasciasti, Poltra vegliarda, la virtù latina? »

Il movimento lirico che segue così efficace: « Perchè, perchè? Dov'è la forza antica, Dove l'armi e il valore e la co-

[7]) Cfr. *Opere inedite* di G. L. pubblicate da G. Cugnoni. Halle, 1880, vol. I, pag. 457. « Quis ita ignarus est bellicarum memoriarum, qui ignoret populum romanum non minus cadendo quam caedendo peperisse? » Frontonis *De bello partico*, A. Maio *eur.* Romae, pag. 202. Il qual richiamo anche corregge la storta interpretazione data a quei versi del recanatese: che l'Italia avesse superate le altre genti e per gloria e per isciagura; fosse stata più grande e più infelice di tutte. Là in vece si allude all'Italia romana che, vincendo o perdendo, allargava il suo imperio sopra le genti.

[8]) « Mai non potrebbe il pianto Adeguarsi al tuo danno » è reminiscenza retorica vergiliana: « ... *aut possit lacrimis aequare labores?* » *Aeneid.* II, 361.

stanza? » è di quelli che piacevano al senatore Vincenzio da Filicaia; che di simili apostrofi ha nelle canzoni e ne' sonetti eroici quasi a ogni passo. Così nella canzone I sopra l'assedio di Vienna [9]: « Dov'è, dov'è, gran Dio, l'antico vanto Di tua alta possanza? »; così nella canzone III a Cristina di Svezia [10]: « Tal io gli occhi volgendo, agli occhi chieggio D'amare stille ampio tributo, e grido: O delle genti domatrice, e doma Sol da te stessa, o Roma, Ove la gloria, ove il valor fe'nido? » Così nel sonetto III all'Italia [11]: « Dov'è Italia, il tuo braccio? e a che ti servi Tu dell'altrui?... Così dunque l'onor, così conservi Gli avanzi tu del glorioso impero? Così al valor, così al valor primiero, Che a te fede giurò, la fede osservi? » Non sarà imitazione propriamente detta; come nè anche sarà reminiscenza di quel passo del Metastasio nel *Regolo*, I, VII: «...l'onor di Roma, Il valor, la costanza, La virtù militar, Padri, è finita »; ma in somma si capisce come il Leopardi, scrivendo, avesse nell'orecchio e nella memoria la romba di codesti e altri simili versi. Non contava ancora vent'anni, e s'intende; ma poi che alcune qualità de' poeti imitati ritenne poi quando diè fuori del suo, non è male notare fin d'ora a quali modelli ei si tenesse più vicino ne' primi passi dell'arte.

Un passaggio virgiliano « L'armi, qua l'armi » ch'è l'« *Arma, viri, ferte arma* » del c. II, v. 667 dell'Eneide, lega acconciamente i vecchi influssi del Filicaia a' nuovi del Pellico, la cui *Francesca da Rimini* levava a rumore i teatri d'Italia verso il 1818. Altri notò già delle affinità tra il capolavoro del segretario del *Conciliatore* e altre poesie del Leopardi; ma anche la canzone all'Italia ripercote qualche eco della *Francesca*. Il grido del poeta recanatese

[9] *Poesie toscane* di V. da F. In Venezia, MDCCLXXI, p. 5.
[10] *Ed. cit.* p. 117.
[11] *Ed. cit.* p. 133.

« io solo Combatterò » a me par derivato da quello di Paolo « Per te, per te, che cittadini hai prodi, Italia mia, combatterò (I, V); » come tutto il rimpianto che segue, degli Italiani costretti a combattere contro nemici altrui: « In estranie contrade Pugnano i tuoi figliuoli, » si ritrova in più luoghi della tragedia del Pellico; nell'atto I, sc. V. Paolo esclama: « Per chi di stragi si macchiò il mio brando? Per lo straniero. E non ho patria forse Cui sacro sia de' cittadini il sangue? » E nell'atto II, sc. IV, quasi con le parole medesime adoperate di poi dal Recanatese: « E pugnando In remote contrade; » con quel che segue; mentre l'immagine descrittiva della battaglia «...e luccicar di spade, come tra nebbia lampi, « ricorda un luogo del Guidi nella canzone a Marcello d'Aste: « Come nube che splenda Infra baleni e lampi. » [12]). Era recente la ricordanza de' soldati italiani morti nelle guerre napoleoniche; e in quel torno di tempo Carlo Botta, interpretando la coscienza della patria, scriveva, a proposito dell'incoronazione del Bonaparte qual re d'Italia: « Con questo splendore e con quel di Parigi oscurò e contaminò Bonaparte tutte le sue italiane glorie: conciossiachè a colui che od in pace od in guerra, non per la patria, ma per lui s'affatica, anzi questo nell'abominevole suo animo si propone, di servirsi dei servigi fatti a lei per assoggettarla e porla al giogo, il mondo e Dio faran giustizia: sono queste azioni scellerate, non gloriose. » [13]).

Quasi per contrapposizione a' versi de' *Persiani* d'Eschilo (374 e seg.): « O giovani di Grecia, correte a combattere per il patrio lido, per la consorte, pe' figliuoli » (e il Leopardi, allora nel pieno ardore de' suoi studi greci, doveva averlo sott'occhio) esclama con felice passaggio il poeta: « Oh misero colui che in guerra è spento Non per li patrii

[12]) *Rime* di A. G. In Roma, MDCCIV, p. 83.
[13]) *Storia d'Italia* di C. B. Milano, 1884, vol. XI, p. 142-143.

lidi e per la pia Consorte e i figli cari, Ma da nemici altrui » terminando « Per altra gente, e non può dir morendo Alma terra natia La vita che mi desti, ecco ti rendo,» con un pensiero accortamente ripreso e rimaneggiato di su l'*Attilio Regolo*, II, 1 di Pietro Metastasio; dove circa i doveri del cittadino verso la patria Regolo dichiara: « Quando il sudore e il sangue Sparse per lei, nulla del proprio ei dona; Rende sol ciò che n'ebbe ».

La seconda parte del canto è, secondo me, la più originale; e lo stesso Leopardi mostrava d'averne consapevolezza, quando, nella dedicatoria a Vincenzo Monti avvertiva: «... quel gran fatto delle Termopili fu celebrato realmente da un poeta greco di molta fama, e quel ch'è più, vissuto in quei medesimi tempi, cioè Simonide, come si vede appresso Diodoro nell'undecimo libro, dove recita anche certe parole di esso poeta, lasciando l'epitaffio riportato da Cicerone e da altri. Due o tre delle quali parole recate da Diodoro, sono espresse nel quinto verso dell'ultima strofe. Ora io giudicava che nessun altro poeta lirico nè prima nè dopo toccasse mai verun soggetto così grande nè conveniente. » Non che in questa parte manchino a fatto le reminiscenze di versi del Filicaia, del Monti e d'altri; non che le immagini sian sempre nuove o almeno rare; ma in somma tutta la rappresentazione dell'eroismo greco, tutto il compianto della grande sventura sono, in certi gruppi di versi, d'una fantasia antica e funerea, d'un sentimento eroico e elegiaco, così schiettamente fusi da non aver punto riscontro nella lirica italiana de' secoli antecedenti. Se non che bisogna osservare, per la verità, che più di due o tre parole ricavò, dal canto greco di Simonide, il Leopardi: ricavò tutti, a uno a uno, i concetti, se bene gli traspose e allargò in variazioni, spesso efficaci, per tutto il componimento; ricavò molte frasi, e le completò con altre di altri poeti greci. Mi basta addurre qui qualche prova. L'ode di Simonide comincia in fatti così (traduco

letteralmente dal greco): [14]) « Di coloro che caddero nelle strette delle Termopili Fu gloriosa la sorte e bello il fato » al qual passo corrisponde quello del Leopardi: « E voi sempre onorate e gloriose, O Tessaliche strette, Dove la Persia e il fato assai men forte Fu di poc'alme franche e generose! » E dal verso seguente di Simonide: « Un'ara è la tomba » è tratto l'emistichio del Leopardi: « La vostra tomba è un'ara. » Dice ancora Simonide: « I luoghi e le cose tutte Domerà il tempo; ma non questo funereo ricordo agli uomini che ben meritarono: » e il Leopardi, esagerando con la reminiscenza classica delle stelle divelte dal cielo, un movimento oratorio del libro IV, v. 24 dell'*Eneide:* « *Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat* » con quel che segue, così trapianta il concetto del poeta greco: « Prima divelte, in mar precipitando, Spente nell'imo strideran le stelle, Che la memoria e il vostro Amor trascorra o scemi. » [15]). È noto il vergiliano « *O terque quaterque beati* » *Aen.* I, 94, onde il Leopardi piglia le mosse per intonare il canto di Simonide « Beatissimi voi, » e continua con un pensiero comune a' poeti filopatridi greci: « Ch'offriste il petto alle nemiche lancie Per amor di costei ch'al sol vi diede, » ripigliato qualche anno prima da Vincenzo Monti nella *Canzone sulla pace* « Fortunato chi pugnando Per la Patria sua spirò; » [16]) ma la fine della strofe « Quando su l'aspro lito Senza baci moriste e senza pianto, » è ripresa da due versi del XXII dell'*Iliade*, dove Achille rimpiange l'estinto Patroclo, volgarizzati dal Monti così: « Senza

[14]) Framm. pr. Diodoro XI.

[15]) Cfr. anche Virgil. *Aeneid.* 1, 607 e seg.:

In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
Lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt...

[16]) *Il Parnaso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane*, Bologna (*senza data*) t. II, pag. 77.

pianto sul lito e senza tomba Giace il morto Patroclo. [17]).

Io non voglio qui riferire altri scorci e riflessi di minor conto, che il Leopardi seppe derivare da altri poeti al suo canto; ma non posso tenermi dal ricordare che il paragone omerico (vedi nel V dell'*Iliade* il combattimento di Diomede) dell' ira greca col leone: « Come lion di tori entro una mandra Or salta a quello in tergo e sì gli scava Con le zanne la schiena, Or questo fianco addenta, or quella coscia, » era già nel patrimonio retorico dei poeti eroici del secolo XVII; il Chiabrera l'adoperò nella canzone III *Per Giovanni De' Medici* [18]): « Così leon, se alla crudel nutrice Non più suggendo il petto, Ha di provar diletto Tra gregge il dente, l'unghia scannatrice, Tosto di sangue ha piene Le Mauritane arene » e nella II *Per Alessandro Farnese* vincitore delle Fiandre [19]): « O qual leon che in questi armenti e in quelli Gocciar fa i denti, le dure unghie e i velli; » e anche se ne valse Fulvio Testi, in una canzone *Al Duca di Modena* [20]): « Qual fier leon, cui là nei boschi ircani Gran fame arroti i denti, Se stuol d'incauti armenti Pascer d'alto mirò gli erbosi piani, Corre, sbrana, disperde, E rosso lascia il suol, che trovò verde. » Come dal Testi, per altro, e come dal Filicaia, anche dal Chiabrera trasse il Leopardi per altri suoi canti immagini, pensieri, ispirazioni. Mi basti qui di citare la strofe della canzone *Per Cintio Venanzio da Cagli vincitore ne' giuochi del Pallone*, onde prese il Leopardi le mosse per la sua canzone su simile argomento. Scrisse il Chiabrera [21]):

Qual uomo i vezzi di Ciprigna ha cari
Tratti dadi malvagi;
Ma chi diletto ha ne' guerrieri affanni

[17]) V. 386: *κεῖται πὰρ νήεσσι νέκυς ἄκλαυτος, ἄθαπτος, Πάτροκλος.*
[18]) *Rime* di G. C. Milano, 1807, v. I, p. 33.
[19]) *Ed. cit.* v. I, p. 51.
[20]) *Ed. cit.* p. 169.
[21]) *Ed. cit.* v. I, p. 135.

Non paventi i disagi:
Costui con aspro legno
Rivesta il braccio, e di sudor trabocchi,
E del popolo folto a' cupid'occhi
Divenga altero segno
Sè rinforzando negli assalti duri.

E il Leopardi, ritornando, ma con quanto maggiore eleganza di forma, e impeto d'eloquenza, e vivacità di visione rappresentativa! allo stesso contrasto, incomincia:

Di gloria il viso e la gioconda voce
Garzon bennato, apprendi,
E quanto al femminile ozio sovrasti
La sudata virtude. Attendi, attendi,
...Te l'echeggiante
Arena e il circo, e te fremendo appella
Ai fatti illustri il popolar favore.

In fatti, a' lirici italiani che, col Petrarca, gli rivelarono prima i segreti dell'arte in cui egli doveva poi divenire maestro, rese giustizia il Leopardi, poco dopo la pubblicazione della sua prima canzone, in una lettera a Pietro Giordani. « Ma fra i quattro principali » ei sentenziava « che sono il Chiabrera, il Testi, il Filicaia, il Guidi, io metto questi due molto, ma molto sotto i due primi, e nominatamente del Guidi mi meraviglio come abbia potuto venire in tanta fama... E perchè il Chiabrera con molti bellissimi pezzi non ha solamente un'ode che si possa lodare per ogni parte, anzi in gran parte non vada biasimata, perciò non dubito di dar la palma al Testi; il quale giudico che, se fosse venuto in età meno barbara, e avesse avuto agio di coltivare l'ingegno suo più che non fece, sarebbe stato senza controversia il nostro Orazio, e forse più caldo e veemente e sublime del latino. » (19 febbraio 1819).

Torniamo su la canzone all'Italia. Le rappresentazioni che si riferiscono alla strage dei Persi, la sponda coperta

di cadaveri, il tiranno fuggente pallido e scapigliato, la pena e l'angoscia dei Persi, son derivate in gran parte dai *Persiani* d'Eschilo. [22]). In oltre uno dei concetti più spesso ripetuti negl'inni di Tirteo è quello che il Leopardi traduce co' versi: « e qua mostrando Verran le madri a' parvoli le belle Orme del vostro sangue, » e il Filicaia l'aveva pure introdotto nella canzone a Giovanni Sobieski: « Tempo verrà, se tanto lunge io scorgo, Che fin colà ne' secoli remoti Mostrar gli avi a' nepoti Vorranno il campo alla tenzon prescritto; » salvo che nel passaggio del Leopardi l'immagine è ravvicinata con maggior pietà a' giovinetti estinti, per la presenza delle madri e de' parvoli, che conferisce tanto più gentilezza commossa alla rappresentazione fantastica. E con un desiderio ed un vóto, in cui dalla canzone del Filicaia *A Leopoldo primo* [23]) « ah perchè al ferro avvezza Non ho la destra, e in sì famoso arringo L'acciar non vesto, e 'l brando anch'io non stringo », forse inconsapevolmente risale il poeta alla prima delle *Olimpiche* di Pindaro: « Così possa tu o poeta trapassare sublime di gloria, e ti sia dato di viver sempre nella memoria de' Greci quanto la fama de' vincitori » [24]), si chiude la canzone in quel tono melanconico e alto con cui è cominciata:

Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del sangue mio quest'alma terra;
Che se il fato è diverso, e non consente
Ch'io per la Grecia i moribondi lumi
Chiuda prostrato in guerra,
Così la vereconda
Fama del vostro vate appo i futuri
Possa, volendo i numi,
Tanto durar quanto la vostra duri. (25)

[22]) Cfr. Aeschyli, *Persae*, v. 272, v. 465 e seg. e passim.

[23]) *Ed. cit.* p. 15.

[24]) Pindari, *Olymp.* I, gli ultimi cinque versi.

[25]) Cfr. anche Ciceron. *Offic.* II, 12: « *tamdiu laudabitur, dum memoria rerum Romanarum manebit* ».

II.

Chi legge il canto all'Italia di Giacomo Leopardi, se anche non sia andato a ricercare, come s'è fatto da noi, i luoghi dei classici ond'è materiato il componimento, vi sente a ogni modo, paragonandolo con altri canti più perfetti del medesimo poeta, un che di discorde nel tòno, d'eccessivo nelle immagini, di manierato nel sentimento, di irregolare ne' passaggi; una smania d'affannose ripetizioni, d'accademiche esclamazioni, di fremiti e voli artificiali, che diventan più radi nella poesia del Leopardi, a mano a mano ch'egli si libera dagl'influssi della lirica del Seicento e del Settecento, segnatamente del Testi e del Filicaia, i quali ne abusavano per lo studio di far del Pindaro. Ma la pratica de' poeti greci, che già anche in questa prima canzone un poco frena e rintuzza i furori barocchi, le metaforiche esagerazioni e le antitesi sgangherate della lirica dei due secoli anteriori (non tanto, per altro, che sia tolta ogni traccia di cattivo gusto come, per non dir altro, il petrarchesco giuoco di parole: [26]) « ove morendo Si sottrasse da morte il santo stuolo ») doveva suggerire al Leopardi un ideale d'arte che fosse a punto l'opposto di quello de' poeti ch'egli aveva preso a modelli. È in tanto notevole questo: de' quattro più illustri poeti ch'ebbe l'Italia sul principio del secolo, il Monti, il Foscolo, il Manzoni e il Leopardi, soltanto questi non cominciò imitando i contemporanei. Le poesie giovanili, e anche non giovanili, del Monti risentono del Varano; de' poeti erotici della fine del secolo, i primi esperimenti del Foscolo; del Varano, ma più del Monti, tiene il *Trionfo della libertà* di Alessandro Manzoni; mentre il Leopardi, che aveva imitato Dante e il Petrarca nell'*Appressamento della morte*, ormeggia il Filicaia e il

[26]) Io cheggio a Morte incontr'a Morte aita, *In Morte di Laura* Son. LV.

Testi nella prima, i poeti greci nella seconda parte della canzone all'Italia. Un po' v'era tratto dall'indole stessa dell'argomento; ma è anche evidente il desiderio di sottrarsi all'azione, a cui raramente si sottraggono i giovani, degli scrittori di moda. *Initium sapientiae.*

Così che nella canzone all'Italia, se durano ancora certe tracce consuetudinarie della vecchia lirica italiana, le forme originali del poeta già spuntano e fioriscono con promessa di maggiore rigoglio. Vi si ritrovano frasi, concetti, emistichi, motivi, scorci, atteggiamenti de' poeti anteriori; ma anche vi si ritrova il tentativo, nuovo nella lirica italiana, di ripigliare i sentimenti e le forme dell'antica Grecia: vi si ritrova il vecchio concetto retorico della patria; ma anche vi si ritrova, mal soffocato dalle frasche accademiche, la particolare fantasia del poeta.

L'ideale politico de' poeti d'Italia s'era trasformato d'assai, dopo Dante; ma un pensiero, anzi una tradizione era stata sempre nel cuore e nella mente di tutti, il pensiero e la tradizione dell'Italia romana. Quest'immagine augusta ricorre, come un richiamo e come un rimpianto, ne' versi de' poeti civili di tutt'i secoli; e anche ne' tempi più tristi tien vivo sempre l'amore e l'orgoglio della patria. Il nome d'Italia rimase e crebbe contro l'imperio, contro il sacerdozio, contro i nemici interni e contro i nemici stranieri, col nome e nel nome di Roma, dall'Alighieri che presagiva del veltro simbolico: « Di quest' umile Italia fia salute, Per cui morì la vergine Camilla, Eurialo, e Turno, e Niso di ferute » [27]) al Petrarca che, irato alla tedesca rabbia, le contrapponeva la rimembranza superba delle vittorie di Mario e di Cesare; dal Bembo che all'Italia rinfacciava « Che giova omai se 'l buon popol di Marte Ti lasciò del mar donna e della terra? » [28]) a Ludovico Ariosto che con movimento dantesco impreca e rammemora ei pure

[27]) *Inf.* I, 106.

[28]) *Versi alla patria,* ed. cit. p. 31.

nel XVII dell' *Orlando furioso:* « O d'ogni vizio fetida sentina Dormi, Italia imbriaca; e non ti pesa Ch'ora di questa gente, ora di quella Che già serva ti fu, sei fatta ancella? », e ad Antonio Tebaldeo che ammonisce: « Ma giusto esser mi par che il ciel t'abbassi Che più non fai Cammilli e Scipioni »; [29]) da Tommaso Campanella e da Fulvio Testi che contemplando gli ozi presenti della patria, irrompe nella citata ode al Ronchi: « Tal non fosti già tu quando vedesti I Consoli aratori in Campidoglio » con quel che segue, a Gabriello Chiabrera, a Vincenzio da Filicaia, al Marino; da Eustachio Manfredi, a Faustina Maratti, a Ercole Maria Zanotti giù giù fino a Vittorio Alfieri, che con le sue tragedie romane intese principalmente a ridestare, con lo spettacolo dell'antica fierezza, la brama, l'emulazione e la vergogna degl'imbelli nepoti; fino a Giovanni Fantoni che nel 1791 scriveva [30]): « Invan ti lagni del perduto onore, Italia mia, di mille affanni gravida; Tu fosti invitta fin che il tuo valore E le antiche virtù serbasti impavida; Non te il forte domò Pirro vagante » con quel che segue, fino a' poeti filopatridi del nostro secolo, a Goffredo Mameli che cadendo sotto le mura di Roma, cantava: « Fratelli d'Italia L'Italia s'è desta: Dell'elmo di Scipio S'è cinta la testa. » Ma fuor di codesta tradizione immutabile e sacra, il resto dell'ideale politico s'andò atteggiando diversamente a seconda dei tempi, de' bisogni e degl'individui.

Fin dal trecento l'Alighieri, pur vagheggiando l'impero universale, secondo la tradizione giustinianea, imprecava a Alberto tedesco che non aveva voluto ristabilire, con Roma capitale, la forma dell'impero in Italia; [31]) e il Petrarca che aveva da giovine sperata una monarchia con Roberto

[29]) *Versi alla patria, ed. cit.* p. 25.

[30]) *Le odi* di G. F. con prefazione e note di Angelo Solerti, Torino, 1887, p. 309.

[31]) *Purg.* VI v. 97 e sgg.

di Napoli, che riunisse e ristorasse le forze degli Italiani,[32]) e da adulto una liberazione di Roma, e forse dell'Italia, per Bosone da Gubbio o per altri,[33]) dopo avere a volta a volta incitato all'opera e rimbrottato dell'abbandono d'Italia Carlo IV,[34]) che non aveva saputo o voluto ricostituire in Italia la dignità dell'Impero, si contenta nella canzone famosa d'apostrofare per la liberazione da' barbari mercenari i signori d'Italia: «Voi, cui Fortuna ha posto in mano il freno Delle belle contrade Di che nulla pietà par che vi stringa, Che fan qui tante pellegrine spade?». Ma nella mente dell'Alighieri, del Petrarca e di tutti gli altri scrittori ghibellini di quell'età, il concetto politico non era, nè poteva essere, concetto di nazione e, anche meno, di Stato. L'impero era universale, non si chiudeva soltanto in Italia; anzi bisognava, come afferma Dante, che «per inviolabil diritto appena degnasse esser limitato alle sole onde dell'Oceano, nonchè starsi entro i termini dell'Italia;[35]) la patria in vece era veramente l'Italia, l'Italia romana, l'Italia che Dante sentiva «da' confini orientali fin giù al promontorio ove comincia il seno Adriatico e la Sicilia,»[36]) l'Italia, vale a dire la patria che comprende «il Tevere e l'Arno E 'l Po» divisa per l'Alpi dalla tedesca rabbia, secondo il Petrarca. Ma la denominazione di patria allora riteneva soltanto il significato etimologico di terra de' padri, in confini più o meno ristretti; aveva il significato affettivo che il Petrarca dichiara ne' teneri versi: «Non è questo 'l terren ch'i toccai pria? Non è questo 'l mio nido, Ove nudrito fui sì dolcemente? Non è questa la

[32]) Epistola al p. Dionisio di S. Sepolcro.

[33]) *Rime*, Canz. *Spirto gentil.*

[34]) Epist. a Carlo IV. Cfr. A. D'Ancona, *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, 1880, pag. 81.

[35]) Epist. ad Arrigo VII, par. III citat. da A. D'Ancona in *Studi di critica e storia letterar. Bologna*, 1880, pag. 23.

[36]) *De Vulg. eloqu.* I, VIII.

patria in ch'io mi fido, Madre benigna e pia, Che copre l'uno e l'altro mio parente? »

In vece nella questione della costituzione politica, l'Italia, la patria, passava in seconda linea: il conflitto era stato fin allora fra il Sacerdozio e l'Imperio, fuori d'ogni criterio di popolo, di favella, d'origine; si disputava se l'imperatore dovesse essere soggetto al papa o se derivasse a quello il potere temporale, come a questo lo spirituale, direttamente da Dio; se la società dovesse esser laica o ecclesiastica, in Italia come fuori d'Italia, senza alcun concetto propriamente nazionale.

La calata disastrosa di Lodovico il Bavaro in Italia diede il colpo di grazia all'ideale ghibellino dell'impero universale, che già da un pezzo, fiorendo i comuni, per la inettitudine e la viltà degli imperatori, era tenuto, secondo la locuzione del Petrarca, « un nome vano senza soggetto ». Gl'imperatori avevano troppo da fare per le discordie interne de' loro popoli d'oltr'alpe, da poter tener d'occhio un paese il cui governo i papi non anche dimentichi dell'antiche pretese e i signori, cresciuti di forza e di numero, rendevano sempre più malagevole. Le due famose fazioni de' guelfi e de' ghibellini, pur seguitando a sussistere, tenevano ora per questo, ora per quel principe, a seconda del caso o dell'interesse; e i poeti di lor parte implorarono talvolta da qualche signore più forte o più ambizioso che cingesse la corona d'Italia. S'intende che l'Italia, nelle loro esortazioni, non era la nazione indipendente, ordinata a Stato moderno; ma una signoria guelfa o ghibellina, in somma un paese di conquista con un sovrano che ritenesse la propria autorità dal papa o dall'Imperatore. Così Fazio degli Uberti, ghibellino, alla dea Roma d'una sua canzone, fa manifestare questo desiderio:

Un sol modo ci veggo, e quel dirai:
Che preghin quel Buemmo, che 'l può fare,
Ch'a lor deggia donare

Un vertudioso re, che ragion tenga,
E la ragion dello imperio mantenga...
O figliuol mio, da quanta crudel guerra
Tutti insieme verremo a dolcie pace,
Se Italia soggiace
A un solo re, che 'l mio voler consente!
Poi, quando 'l cielo cel torrà di terra,
L'altro non fia chiamato a — ben mi piace. —
Ma come ogni re face
Succederagli il figlio, o il più parente. [37])

Sicuro, unità e monarchia ereditaria; ma col consenso e sotto la dipendenza dell'imperatore. È certo un passo avanti dalla politica dell'Alighieri; ma a me non pare, come parve al chiaro professore Rodolfo Renier «una vera rivoluzione» [38]); nè, com'egli soggiunge, questa è «la prima volta che troviamo enunciato il principio dell'unità d'Italia.» Già, il concetto dell'unità, anche in un senso più schietto, era tutt'altro che nuovo; dal primo Berengario ad Arduino d'Ivrea parecchi avevan tentato di metterlo a effetto, perfino in opposizione alla politica imperiale o papale; a ogni modo, in quello stesso secolo, a me sembra concezione più ardita e magnanima quella di Cola di Rienzi, «*zelator ytalie*» cōm'egli si chiamava da sè; il quale, non ostante le imprudenze eccessive, meritò l'ammirazione e il compianto di Francesco Petrarca, non foss'altro per quelle parole della sua lettera a' Fiorentini: «*Intendimus... aliquem ytalicum, quem ad zelum ytalie digne inducat unitas generis et proprietas nationis... feliciter ad imperium promoveri;*» e più sotto: «*Et demum satis debet nostra et vestra precordia pungere, quod romanum... imperium indigni extranei occupent*», [39]) e per il

[37]) *Liriche di Fazio degli Uberti* per cura di R. Renier, in Firenze 1883, pag. 110 e sgg.

[38]) *Op cit.* pag. CCXXXV e seg.

[39]) Cfr. Gaye, *Carteggio d'artisti*, Firenze, I, pag. 405.

suo sogno di ristorare integralmente l'antica giurisdizione di Roma laica. Del resto, anche Saviozzo da Siena proponeva in una laude a Giovanni Galeazzo duca di Milano: «Ecco qui Italia che ti chiama prode, Che per te spera omai di trionfare, E di sè incoronare Le tue benigne e preziose chiome.» [40]) E, oltre più luoghi citati da un dotto maestro, [41]) s'ha tutto intero questo significante sonetto d'incerto al conte di Virtù:

Stan le città lombarde con le chiome
In man per darle a voi, sir di Virtute,
Per risanar le loro aspre ferute
Che son tanto cocenti e così prave.
. . . . . .
Roma vi chiama — Cesar mio novello
I' sono ignuda, e l'anima pur vive;
Or mi coprite col vostro mantello.
Po' francherem colei, che Dante scrive
Non donna di provincie ma bordello,
E piane troverem tutte sue rive. [42]

Il sogno dell'Italia, patria, Stato e nazione tutt'insieme, sorge a pena nel cinquecento nella mente maravigliosa di Niccolò Machiavelli. È un errore grossolano, non anche smesso per altro dalla rettorica politica de' giorni nostri, il ravvicinamento fra l'Italia di Dante e quella del Machiavelli. Dall'uno all'altro c'è tutta una rivoluzione della scienza e della coscienza: l'ideale dell'impero universale ha ceduto il posto alla pratica divisione delle repubbliche indipendenti, ciascuna delle quali piega a sua volta sotto la signoria d'un potente o d'un furbo, il tiranno. Il concetto dello Stato moderno, derivato dalla rinascenza roma-

[40]) Cfr. *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordinate da G. Carducci, Firenze, 1862, pag. 590.

[41]) Cfr. D'Ancona, *l. c.* pag. 45 e sgg.

[42]) Cfr. *Rime ecc.*, pag. 591.

na del pensiero anche politico, cancella ogni vestigio dell'antica disputa scolastica fra il papato e l'impero. E Marsilio da Padova ha già intraveduta la necessità d'un organamento di Stati secondo le condizioni geografiche ed etnografiche de' popoli.

Niccolò Machiavelli formula due volte, con acuta chiarezza, il suo nuovo ideale dell'Italia una, ordinata a Stato moderno, sotto un solo signore. Ne' *Discorsi*, I, XII, egli scrive: « Così essa (*la Chiesa*) è stata la vera cagione per la quale l'Italia non si è mai potuta riunire sotto un capo, ma è restata sotto più principi e signori, del che ne è nata tanta debolezza, che si è condotta ad essere preda del primo che l'insulta. » E nel *Principe*, XXVI, vagheggiando dopo i felici successi del Valentino in Romagna, non ostante le proprie tendenze repubblicane, una monarchia italiana con un principe italiano, ripiglia: « Non si deve, adunque, lasciar passare questa occasione, acciocchè l'Italia vegga dopo tanto tempo apparire un suo redentore. Nè posso esprimere con quale amore ci fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con qual sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lagrime. Quali porte se gli serrerebbono? quali popoli gli negherebbono la obbedienza? quale invidia se gli opporrebbe? quale italiano gli negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. »

Il Machiavelli scrisse il suo *Principe* togliendo occasione dal disegno di Leon X di fondare uno stato nuovo in Parma e Modena o altrove per il nipote Giuliano; [43]) ma, con l'ala della fantasia politica egli va molto più in là: immagina

[43]) Cfr. lett. XL. Bisogna notare che non per ciò il Machiavelli approvò mai il potere temporale de' papi: cfr. *Disc.* I, 12, dove dimostra come « la cagione che la Italia... non abbia anch'ella una repubblica o un principe che la governi è solamente la Chiesa ».

un'Italia che di battuta, spogliata, lacera, córsa, senza capo e senz'ordine riunisca le sparse membra ne' confini assegnatile da natura, con nuove leggi e ordini nuovi armonicamente contemperati, indipendente da ogni potestà sacerdotale o cesarea, con armi proprie, « perchè non si può avere nè più fidi nè più veri nè migliori soldati », con unità politica e sociale dove la ragione del bene pubblico sovrastasse a quella, come allora dicevasi, del « particolare »; in fine con un principe proprio. Era, su le possenti radici dell'Italia romana, l'innesto del nuovo genio italiano, pratico, positivo, sempre rivolto a' fatti e a' raffronti, sempre disposto agli adattamenti migliori, anche contro certe apparenze di moralità teoretica, anche contra la tendenza ideale degli individui, sviluppatosi e affinatosi nell'abitudine de' commerci, nell'urto delle controversie insanabili fra le repubbliche e le signorie, nell'esame delle sciagure proprie e d'altrui. Niccolò Machiavelli, non soltanto riassunse, ma acuì tutt'i caratteri di codesto genio, la penetrazione, la prudenza, l'astuzia, l'esperienza e la spregiudicatezza; e trovò veramente ne' contorni generali la formula dell'Italia, qual'ella, salvo i miglioramenti apportati dalla rivoluzione francese, apparve anche a' tempi nostri.

Così che da Dante al Machiavelli il concetto politico dell'Italia passa per tre fasi diverse: l'Italia di Dante è il centro, con Roma capitale, d'un impero universale che sia guarentigia della gloria politica, religiosa e civile della patria; l'Italia de' poeti minori dello scorcio del trecento è l'Italia romana ridotta in una vasta signoria che sorga per interessi personali e locali, non dal consenso del popolo, ma dalla conquista, e sia riconosciuta, almeno virtualmente, dall'imperatore; l'Italia di Niccolò Machiavelli è un regno d'Italia ordinato a stato moderno, indipendente da ogni giurisdizione imperiale o sacerdotale, in cui l'interesse pubblico è preposto al privato, patria insieme e na-

zione. Era una concezione magnifica, ma troppo indegna dei tempi.

L'assetto definitivo delle signorie ne' piccoli stati accrebbe l'ingerenza degli stranieri nelle faccende d'Italia. I sovrani di Francia, di Spagna, d'Austria, ora vantando diritti di successione per parentele lontane co' signori d'Italia, ora chiamati da questi per soccorso in guerre difficili, in somma con qualsiasi pretesto, corsero, saccheggiarono e dominarono con vece alterna la nostra povera patria. Allora la poesia civile divenne tutta una lamentazione non più sdegnosa, ma disperata; l' espressione d' un dolor vile, perchè impotente; e, come i richiami della bellezza naturale raffrontata all'abbiezione politica; dell'antica grandezza raffrontata alla miseria presente; delle querele sul barbaro dominio, su le stragi, su le rapine, su le membra sparse della patria, su la sua ignavia e su la sua sventura, si ripeterono, non mutando le sorti, durante tre secoli, a poco a poco la fiamma del sentimento si spense in quelle forme logorate dall'uso, e la poesia civile divenne in gran parte, fredda e accademica. Ne' versi di que' poeti non si ritrova più l'ideale alto e sicuro del Machiavelli; non si vede l'immagine d'un'Italia determinata, in confini precisi, repubblicana o monarchica, no: è un'Italia a fatto accademica, un nome astratto, una visione di donna incoronata e incatenata, schiava, neghittosa, piangente, compatita o spregiata enfaticamente dagli stessi poeti che, dopo averla cantata per l' obbligo del soggetto, talvolta si rivolgevano con più sincera facondia di preghiera o d'adulazione a quegli stessi potenti di Francia e di Spagna, a' quali avevano prima imprecato per figura retorica.

Pietro Bembo aveva già cominciato a derivare dal materiale lirico del Petrarca la nuova ipotiposi dell'Italia nel bel sonetto per la venuta di Carlo VIII di Francia chiamato in Italia da Lodovico il Moro; e in questo sonetto si rac-

chiudono già tutt'i motivi e quasi tutte le immagini e le locuzioni della poesia civile de' due secoli seguenti:

O pria sì cara al Ciel del mondo parte
Che l'acqua cigne e 'l sasso orrido serra,
O lieta sovra ogn'altra e dolce terra,
Che 'l superbo Apennin segna e disparte;

Che giova omai se 'l buon popol di Marte
Ti lasciò del mar donna e della terra?
Le genti a te già serve or ti fan guerra,
E pongon man nelle tue treccie sparte. [44])

Non diversamente in fatti alcuni anni dopo atteggiava l'Italia in alcuni sonetti monsignor Giovanni Guidiccioni [45]): rammemorava i passati trionfi, si doleva dell'impero caduto, accusava gli estranei invasori; ma non accennava nè pur da lontano a una ricostituzione della patria. Il Guidiccioni fu vescovo e governatore del governo papale; nè a lui certo poteva venire in mente di spogliare, anche in versi, la Chiesa dell'usurpato dominio.

Quanto ai poeti civili del Seicento, per altro veramente nobili e animati da sensi di patria carità, nè Gabriello Chiabrera che esaltò tutt'i principi italiani più illustri nelle armi, nè Fulvio Testi che rimpianse fieramente la mollezza d'Italia e incorò arditamente Carlo Emanuele di Savoia a liberarla dagli Spagnuoli, nessuno osò rigettare le forme stinte e consuetudinarie che già descrivemmo; e più nettamente degli altri il senatore Vincenzio da Filicaia alluse, di volo, in uno de' suoi eloquenti sonetti, all'unità dello stato [46]): « Vedrai che Imperio disunito posa Sempre in falso, e che in parte indarno spera Salvar, chi tutto di salvar non osa ».

[44]) *Versi alla patria*, ed. cit. pag. 31.
[45]) *Versi alla patria*, ed. cit. p. 42 e seg.
[46]) Ed. cit. p. 133.

Anche Carlo Maria Maggi che paragonò in tre sonetti l'Italia a donna in nave squarciata su mar tempestoso [47]), e Alessandro Marchetti che in un altro sonetto ripigliò i luoghi comuni de' poeti anteriori [48]): « Regal donna ella fu di gloria piena; Te vil servaggio omai preme ed ingombra, Cinte le braccia e i piè d'aspra catena, » non accrebbero punto, nè il materiale, nè la forza, nè il sentimento di codesta poesia oramai divenuta accademica e convenzionale. Quello che c'era di veramente sentito in tutta la poesia civile del 600 era la necessità che l'Italia fosse liberata dall'oppressione straniera, segnatamente spagnuola; c'era in tutto o in parte l'aspirazione all'indipendenza; ma il sentimento nazionale propriamente detto, il sentimento d'un nuovo Stato italiano libero e intero, a somiglianza del francese, dell'inglese, dello spagnuolo, come non fremeva nel cuore de' popoli, così non sonava sul labbro de' poeti.

Ma l'ideale moderno della patria, quale soleggiò alla mente di Niccolò Machiavelli, non accade più nella poesia italiana fino alla rivoluzione francese. Per più d'un secolo tenne sola l'Arcadia gli spiriti de' letterati: la critica e la filosofia preparavano in vece la nuova coscienza civile e politica. Dopo l'ottantanove, certe aspirazioni, rimaste oscure e teoretiche negli scritti del Vico, di Cesare Beccaria, di Mario Pagano, d'Antonio Genovesi, di Gaetano Filangieri, si determinarono praticamente, diventando popolari per la grande rivoluzione. E Vittorio Alfieri, nella prosa prima del suo *Misogallo*, scriveva: « Onde, ed a quella augusta Matrona, che ti sei ora (pur troppo!) inerme, divisa, avvilita, non libera, ed impotente, ed a quella che un giorno quando ch'ei sia, indubitabilmente sei per risorgere, virtuosa, magnanima, *libera ed una;* a tutte tre queste Italie in questa breve mia dedica intendo ora di favellare. » È la prima volta, dopo il Machiavelli, che un

[47]) *Versi alla patria*, ed. cit. p. 169.
[48]) *Versi alla patria*, ed. cit. p. 174.

poeta italiano designa così nettamente e coraggiosamente la nuova costituzione d'Italia, libera ed una. E anche è la prima volta che un poeta, soltanto in un'Italia sì fatta, e non in una sola provincia, ravvisi, con lo Stato, la nazione, con la nazione, la patria. In fatti nella prosa seconda del *Misogallo*, ov'è la lettera bizzarra di Vittorio Alfieri al presidente della plebe francese, dichiarava amaramente il poeta: « Il mio nome è Vittorio Alfieri: il luogo dove io son nato l'Italia: *nessuna terra m'è patria* [49]). Nobili e sdegnose parole; e così pregne di significato politico, che a pena s'intende come possano essere state scritte innanzi al principio di questo secolo. Quanto è mutato il senso del vocabolo « patria » dalla canzone del Petrarca a questa dichiarazione! Qui « patria » non è più la terra de' padri, la terra dove s'è nati e dove giacciono sotterrati i maggiori, la terra delle memorie e delle speranze individuali; qui « patria » ha un significato più alto e più degno: è la nazione, vale a dire la composizione naturale di tutte le genti che hanno la stessa origine, le stesse tradizioni, la stessa religione, la stessa favella; è lo Stato, vale a dire l'organismo geografico e politico che difende col suo nome e con le sue leggi tutt'i cittadini che gli appartengono. E poi che tutto questo non era ancora in Italia, Vittorio Alfieri dichiara: *nessuna terra m'è patria.*

La poesia unitaria su lo scorcio del passato secolo e sul principio del nostro, procedendo da Vittorio Alfieri, unitario, ma repubblicano, è quasi tutta repubblicana. Gli argomenti apparivano specificati nel seguente epigramma del conte astigiano:

Sia pace ai frati,
Purchè sfratati:
E pace ai preti,

[49]) Cfr. nel sonetto *Chi 'l crederia pur mai* il verso: « Benchè patria non è là dove io nacqui ». *Satire e poesie minori* di V. A. Firenze, 1863, p. 401.

Ma pochi e queti:
Cardinalume
Non tolga lume:
Il maggior prete
Torni alla rete:
Leggi, e non re:
L'Italia c'è! [50])

A tali concetti crebbe valore il rapido diffondersi in Italia, con le vittorie napoleoniche, delle idee francesi di libertà e d'eguaglianza. E quando Bonaparte nel luglio 1797 ebbe fondato la repubblica cisalpina, i poeti filopatridi della penisola lo salutarono redentore e liberatore. Ma la loro lirica era insieme encomiastica e parenetica: esaltava e consigliava, fra l'altro, l'unità della patria. Per non dir de' minori, Vincenzo Monti implorava dal Bonaparte ch'ei volesse non soltanto liberare l'Italia, ma «di leggi dotarla e le disciolte Membra legarle in un sol nodo e stretto» così che «Una, deh! sia la patria, e ne' perigli Uno il senno l'ardir l'alme le vite;» [51]) e Ugo Foscolo, allora presso che ignoto, preconizzava più chiaramente col desiderio la nuova Italia unita in repubblica:

Ve' ricomporsi i tuoi volghi divisi
Nel gran Popol che fea
Prostrare i re col senno e col valore,
Poi l'universo col suo fren reggea;
Vedi la consolar guerriera pompa
E gli annali e le leggi e i rostri e il nome! [52])

E anche l'anno seguente nel sonetto per la sentenza dal consiglio cisalpino proposta contro la lingua latina, il Foscolo manifesta con disdegnoso rimpianto il medesimo desiderio: «Onde, più che di tua divisa veste Sia il vincitor di tua barbarie altero.»

[50]) Ed. cit. p. 137.
[51]) *La Musogonia*, verso la chiusa.
[52] *A Bonaparte liberatore.*

Ma più chiaramente qualche anno prima Giovanni Pindemonte in un'ode intitolata *La Repubblica cisalpina* aveva invocato l'avvenimento della Repubblica italiana. Dopo aver esaltata la recente repubblica cisalpina, egli antivede il giorno in cui siano scacciati tutt'i tiranni; e Toscana, Piemonte, Venezia, Roma, Napoli e la Sicilia si uniscano in un solo stato di libero ordinamento. L'ode finisce così:

Tu, fiorente Repubblica, tu cinta
D'allor de' figli tuoi dalle grandi alme,
L'Itala tirannia fugata e vinta,
Riposarti potrai sulle tue palme.

E regnerai sul bel paese intero,
Che il mar circonda, e l'Alpe, ed il Po valica,
E Appennin parte; e cangerai, lo spero,
Di Cisalpina il nome in quel d'Italica. [53])

Anche in quel tempo il Buttura poeta facile, ma negligente, celebrando con un sonetto il 30 Pratile, fa dire dal Bonaparte all'Italia: « E quando scende vincitor dal monte, Dica: *Italia sarà libera ed una*; [54]) » e il cittadino Ceroni, in una saffica *A Bonaparte*, prorompeva: « *Una indivisa* coll'antico orgoglio Italia getti la straniera soma, E vegga per te sorti in Campidoglio I dì di Roma; [55]) » e, in fine, il Bossi da Parigi scriveva che molti italiani, fra i quali la moglie di Vincenzo Monti e Giovanni Pindemonte « anelano all'unità della patria » [56]). In una petizione molti italiani sottoscrittori affermavano a' consigli legislativi di Francia « che la ragione eterna, che la natural legge ri-

[53]) Si trova nel *Parnaso democratico*, ed. cit. t. I. pag. 46-52, con una nota che ne ferma la data al mese di Frimale dell'anno VI.

[54]) *Il Parnasso democratico*, t. I, pag. 119.

[55]) *Il Parnasso democratico*, t. II. pag. 42.

[56]) *Archivio generale, Atti del municipio cisalp. degli affari esteri* citati da G. De Castro, *Milano e la Repubbl. Cisalp.* Milano, 1879, pag. 285.

chieggono *la libertà e la unità d'Italia;*»[57]) Francesco Melzi, da Saragozza, scriveva al Bonaparte, ancor caldo de' trionfi d'Egitto, in nome della Patria, e lamentando l'incertezza dello scopo nelle faccende d'Italia aggiungeva: « Ce n'era ben uno, e grande, *riunire tutti questi popoli e ricreare una nazione*[58]).

Com'è lecito rilevare da queste, e altre che si potrebbero addurre, citazioni, il concetto dell'unità era già molto diffuso nella nostra poesia anche su lo scorcio del passato secolo, prima de' moti del '21 e del '48, prima del periodo rivoluzionario della nostra letteratura. La santa alleanza potè disperdere, ma non ispegnere, gli spiriti di libertà e d'indipendenza che l'avvenimento della repubblica in diverse regioni d'Italia avea ridestati negli animi. E da per tutto si cospirava, s'aspettava e si sperava. Le tragedie dell'Alfieri e del Monti servivano di pretesto a dimostrazioni calorose da parte del pubblico: a Bologna, la *Francesca da Rimini* recitata dalla compagnia Modena faceva levare in piedi, per l'eloquenti invocazioni all'Italia, gli spettatori commossi. La setta de' carbonari attirava numerosi proseliti per tutta la penisola, segnatamente fra' giovani. E quasi che tutto ciò non bastasse, i patrioti si valsero, come arma di combattimento, della letteratura; e, sotto il patrocinio di Giovanni Berchet e del giornale *Il Conciliatore*, il romanticismo patriottico fu introdotto e bandito alle turbe in Italia. Avevan promesso di cooperare, e cooperarono, al nuovo periodico, gli uomini più noti per convincimenti liberali, il conte Porro Lambertenghi, Giovanni Berchet, Giuseppe Niccolini, Silvio Pellico, il Pecchio, Ermes Visconti e Alessandro Manzoni, già autore delle strofe in lode di Gioacchino Murat, dov'era il famoso verso « Liberi non sarem se non siam uni. »

[57]) Botta, *Storia d'Italia*, ed. cit. v. XI, p. 228.

[58]) Cfr. G. De Castro, *Milano e la Repubblica Cisalpina*, Milano, 1879, pag. 287.

I romantici propugnavano apertamente una letteratura civile e nazionale; copertamente anche si studiavano di tener vivo l'odio contro l'oppressione straniera.[59]) E lo stesso anno in cui nacque il *Conciliatore*, il 1818, Giacomo Leopardi pubblicava in Roma, presso Francesco Bourlié, la canzone all'Italia.

III.

È difficile immaginare che Giacomo Leopardi avesse notizia di tutti codesti poeti che avevano manifestato con più o meno di determinatezza, le speranze moderne d'Italia; ma non si può dubitare ch'egli, se avesse voluto, non soltanto ne' poeti contemporanei, ma anche in quelli de' secoli antecedenti, avrebbe potuto sorprendere e apprendere, come abbiamo visto, l'ideale dell'unità, che in fatti circa sei anni prima aveva ispirato i primi imparaticci di scuola al fratello Carlo. D'altra parte si può vedere, e a punto per codesto abbiamo largheggiato nelle citazioni de' poeti civili d'ogni secolo, come il Leopardi, di tutto l'elemento formale, anche accademico, della poesia politica, fosse pienamente informato; l'avesse anzi purificato, atteggiato e adattato secondo il suo sentimento. In fine, il Leopardi veniva dopo tutti gli altri a cantar la patria; veniva dopo la rivoluzione francese e dopo la Repubblica cisalpina; veniva dopo l'Alfieri, che aveva pur esaltati gl'ideali repubblicani, e dopo il Monti che aveva pur esaltati gl'ideali monarchici d'unità e di nazionalità, e ch'entrambi al Leopardi parevano insigni poeti; veniva dopo il Filicaia, il Guidi, il Testi e il Chiabrera, ch'egli aveva attentamente studiati; veniva dopo il Machiavelli, che non poteva essergli ignoto; veniva dopo Dante e il Petrarca, che pure erano stati i suoi primi ispi-

[59]) Cfr. ne' miei *Saggi di critica*, Ancona, 1883, il capitolo *Il Romanticismo in Italia.*

ratori e modelli. Viveva, è vero, a Recanati; ma gli giungevano libri e giornali; e, con maggior intelletto d'amore, egli avrebbe potuto essere il poeta civile che meglio raccogliesse le voci oscure della coscienza contemporanea; il poeta politico che meglio sentisse e rappresentasse i nuovi ideali d'Italia. In vece, salva l'originalità d'ingegno e di forma, la canzone del Leopardi all'Italia (e dopo fu peggio) non ha maggior consistenza e novità, come ideale politico, di qualche canzone del Petrarca o de' sonetti di monsignor Guidiccioni. Certo, il Leopardi non era più al concetto dell'impero universale; ma, figuriamoci, non era ancora nè meno al desiderio del « nostro capo Roma. »

I moti, le speranze, i ribollimenti, in somma la storia moderna d'Italia Giacomo Leopardi non intese mai. Ne' suoi versi non un accenno, anche oscuro, ai concetti d'unità nazionale e di libero governo, che dopo la rivoluzione echeggiarono pe' versi di tutti i poeti civili perfino di terzo o quart'ordine; non la visione lucida e intera d'una patria organicamente costituita a Stato indipendente e moderno; non un sentimento attivo e sicuro della rivendicazione e della liberazione del diritto e del territorio. Abbiamo visto come il materiale retorico e fantastico fosse quello de' poeti anteriori; così che i litigi col fratello e il soffio di vita moderna che gli venne dalla cognizione imprecisa dei fatti contemporanei, riuscirono solo a scarcerarlo dalle secche della reazione; ma la patria ch'ei mise in versi fu un'immagine classica, un prodotto della miglior tradizione accademica, un' Italia letteraria, e null'altro [60]).

Cominciamo dal notare un fatto di psicologia poetica:

[60]) L'avv. Brighenti, che aveva buon naso, scriveva il 17 aprile 1820 al conte Monaldo circa la vietata ristampa delle prime canzoni: « Certo, le opinioni di quegli scritti sono liberali anzi che no, *frutto dello studio nel greco e nel latino...* » Cfr. G. Piergili, *N. Documenti intorno alla vita e agli scritti di G. L.* Firenze, 1882, pag. LXV e sgg.

l'Italia di Giacomo Leopardi è, nella canzone, invocata e descritta sempre per figura rettorica; l'immagine che ce ne resta non è d'una patria, ma d'una donna incatenata che piange, come ne' sonetti del secolo decimosesto e nelle canzoni del secolo decimosettimo. Dal verso « Or fatta inerme, Nuda la fronte e nudo il petto mostri; » ai versi « Nè ti conforti e i tremebondi lumi Piegar non soffri al dubitoso evento, » la personificazione è sempre tenuta con una persistenza affannosa che tradisce nel poeta meno affetto reale della patria, che tenerezza eccessiva della figura plastica ch'egli se n'è creata, dell'atteggiamento melodrammatico ch'egli le ha dato, de' particolari elegiaci ond'egli l'ha rivestita minutamente. Codesta cura minuziosa del fantasma poetico è tutta egoistica, soggettiva, letteraria. Quando Dante Alighieri irrompe nella sua fulminatrice invettiva contro l'Italia: « Ahi serva Italia, di dolore ostello, Nave senza nocchiero in gran tempesta, Non donna di provincie, ma bordello » il gran poeta fremente non ha tempo d'incanalare la sua fiera imprecazione nella misurata accademia d'una figura dottamente e pazientemente elaborata; immagini, maledizioni, consigli, supplicazioni, sarcasmi, gli sgorgano tumultuosamente dal cuore, quasi irrefrenabile torrente di lava: l'Italia è serva, ostello, nave, baldracca, giumenta senza freno e terra di tiranni ad un tempo: che importa la continuazione dell'immagine, che importa la logica de' passaggi, quando ogni nuovo pensiero è un'amara osservazione del reale, ogni nuova immagine rivela l'ardore del giudizio crudele, ogni nuova frase accresce l'intensa efficacia dell'odio, del dolore, della maledizione? Qui proprio *facit indignatio versum*; ma non si può dir veramente della canzone *All'Italia* di Giacomo Leopardi, che il verso sia dettato dall'amore e dall'affanno della patria. E bisognava che fosse ingenuo, ma ingenuo bene, il Montani se scrisse davvero al poeta, letta la canzone *All'Ita-*

lia, che egli, il Leopardi, sarebbe stato il più degno poeta de' carbonari [61]).

Anche difetta la canzone *All'Italia* d'opportunità e di modernità. Era tra il 1818 e il 1819, quando già l'Austria imperversava sul Lombardo Veneto, e l'imperatore avea dichiarato « dovere i Lombardi dimenticare di essere italiani: nè le sue provincie italiane potersi considerare unite fra loro da altro vincolo che dalla obbedienza all'autorità imperiale; » quando l'inetto Pio VII era tornato a esercitare il piccolo nepotismo su' suoi stati fedeli; quando Napoli ricominciava a esser teatro delle stragi e delle libidini di casa Borbone. Il grande impero democratico di Napoleone era tramontato; Gioacchino Murat aveva affrontata coraggiosamente la fucilazione; e il vincitore di Marengo, d'Austerlitz e il vendicatore di Rossbach era lasciato morire su lo scoglio di Sant' Elena. E pure il Leopardi, nel solo richiamo immediato alla storia moderna, che nella canzone si trovi, non fa se non rinfacciare alla Francia i soldati spenti in Russia [62]) « non per li patrii lidi e per la pia Consorte e i figli cari, Ma da nemici altrui, Per altra gente. »

[61]) Cfr. una nota di P. Viani nell'*Epistolario*, alla lett. 4 giugno 1819, dove scrive il Leopardi a P. Giordani: « Il Montani ...mi risponde molto leggiadramente e con dimostrazioni di fervidissimo amor patrio, sicchè ti ringrazio della sua conoscenza ».

[62]) Circa un anno e mezzo dopo, scrivendo da Bologna il 12 apr. 1820 (v. Piergili, *Nuovi documenti*, pag. LXV e sgg.) il Brighenti riferiva al conte Monaldo e contemporaneamente anche a Giacomo: « Mi dimenticava dirle una cosa, che forse la tranquillizzerà. Ella sappia che qui in Bologna io ho udito persone a lamentarsi della opinione politica del signor C. Giacomo, e a parlare con qualche censura della sua canzone sul monumento di Dante, avendolo per uomo contrario ai principii liberali, per quella sua dipintura delle sciagure del regno italico, e dei macelli di Russia. Ritenga, che questo fatto è verissimo ». Giacomo, il 21 aprile rispondeva al Brighenti (v. *Epistol.*): « Quelli che presero in sinistro la mia canzone sul monumento di Dante fecero male, secondo me, perchè le dico espressamente *ch'io non la scrissi per dispiacere a queste tali persone*, ma parte per amor del puro e

Sta bene: ma si coprivano almeno di gloria; e i superstiti qualche volta raccoglievano una corona sul campo di battaglia o, alla peggio, imparavano come si vince. Ma, e nel 1818, quando il Leopardi scriveva? Allora i soldati italiani andavano a marcire nelle guarnigioni della Croazia o della Moravia, minacciati del bastone se anche soltanto proferissero il nome di patria; o si davano al brigantaggio in odio al re che in Sicilia aveva abolita la costituzione.

In questo mezzo, la Santa Alleanza decretava in Aquisgrana la repressione d'ogni tentativo d'indipendenza, il soffocamento di ogni spirito di libertà. Era proprio il caso di pigliarsela co' poveri Francesi del '14, che in fin de' fini eran sempre coloro i quali, non ostante tutti gli eccessi, avevano ridestato fra noi il sentimento nazionale! Ma Giacomo Leopardi, grande poeta solitario, come non ebbe per la vita, così non poteva avere per la politica, il concetto giusto della realtà: egli, che vide tanto a dentro nell'anima propria, non si curò di guardarsi da torno, o guardando non seppe esser giusto: ei non si fece un'idea nè del secolo XVIII, nè

semplice vero e odio delle vane parzialità e prevenzioni; parte perchè non potendo nominare quelli che queste persone avrebbero voluto, io metteva in iscena altri attori come per pretesto e figura ». Se qui il Leopardi volle dire, com'è probabile, ch'egli accusava la Francia non potendo accusar l'Austria, dimostrò di non intender punto il vero stato della nostra politica a quei tempi. Allora in fatti, come l'Austria rappresentava la reazione, così la Francia napoleonica rappresentava la rivoluzione; e nessuna maggior soddisfazione si poteva dare all'Austria che quella di maledire alla Francia. Del rimanente che il Leopardi, sotto forma d'acre disdegno e d'oltraggiosa diffidenza, desiderasse l'indipendenza, è credibile; meno credibile è che la sperasse; incredibile a fatto che vagheggiasse l'unità. Il sogno dell'unità è anzi crudelmente schernito ne' *Paralipomeni*. E anche della libertà e dell'indipendenza il Leopardi, ne' canti civili più profondamente sentiti, quali quello *Ad Angelo Mai* o quello *Per le nozze della sorella Paolina*, dimostra un concetto a fatto letterario, recando in esempio Sparta e Roma, precisamente come i poeti del '500 e del '600.

della rivoluzione, nè della reazione, nè della nuova Italia che già palpitava nella coscienza contemporanea.

In fatti quel sentimento di patria che spunta di tra le reminiscenze classiche e le volate retoriche dalla poesia del Leopardi, si manifesta sempre in forma negativa, con la pietà, col disprezzo e con l'ironia; non mai con l'ardor della fede e con l'orgoglio della certa speranza. Nella dedicatoria delle due prime canzoni a Vincenzo Monti egli affermava esser « ultima gloria nostra » quella che deriva dagli studi; e in quella della terza al conte Leonardo Trissino, ricordava « ch'ai disgraziati si conviene il vestire a lutto, ed è forza che le nostre canzoni rassomiglino ai versi funebri. » La sola esortazione ch'ei muova nella canzone *All'Italia* è la seguente: « Piangi, che ben hai d'onde; —» e se in quella *Sopra il monumento di Dante* richiama i concittadini all'esempio degli avi illustri, non per ciò immagina che gli spiriti degli Italiani morti in Russia si compiaceranno mai nella gloria o nella virtù della patria: «... e questo vi conforti Che conforto nessuno Avrete in questa o nell'età futura; » anzi nella canzone *Ad Angelo Mai* dichiara precisamente: «... e di viltade Siam fatti esempio alla futura etade. »

A ogni modo, il sentimento civile in Giacomo Leopardi è sempre inattivo, indeterminato, incurante della realtà; il poeta o compiange o schernisce, ma non accende nè conforta mai; in lui, rifugiato fra le tradizioni classiche, la diffidenza compassionevole verso la patria era pari alla sovrana ignoranza d'ogni fatto presente che toccasse l'avvenire della nazione. Prima d'essere pessimista verso se stesso, Giacomo Leopardi si dimostrò pessimista verso l'Italia. Quand'egli pubblicò la sua canzone, la penisola fremeva già tutta della rivoluzione imminente; eppure il Leopardi rappresenta l'Italia neghittosa e piangente, qual ella poteva parere soltanto un secolo prima. Perchè? Perchè il Leopardi ignorava l'Italia, e si contentava a riprodurne l'immagine

da' poeti anteriori. Un fiero dispetto, più estetico che patriottico, di vedere l'Italia moderna tanto diversa dall'Italia romana della repubblica, e la miseria moderna in tale opposizione all'epica bellezza delle battaglie greche e romane, mescolato di quel vago malessere della vita che, cominciando già a tormentare l'infelice poeta, gli faceva giudicare ciecamente e acerbamente persone e cose, dà tono e colore alla poesia politica di Giacomo Leopardi; che s'apre con la lagrimosa sfiducia della canzone *All'Italia* e finisce ne' *Paralipomeni*, col dileggio crudele delle speranze, dei tentativi e degl' ideali d' unità e di libertà italiana [63]).

Appunto perchè principalmente letterario è il patriottismo del Leopardi, egli preferisce, quando vuol dare un esempio d'eroismo, un fatto di storia greca a un fatto, che sicuramente non mancava, più opportuno se bene men bello, di storia italiana. E agli Spartani delle Termopili egli in fatti consacra più che mezza la sua canzone; e Pietro Giordani non la chiamava altrimenti che il canto di Simonide.

Io credo che il canto di Simonide contenga vere bellezze; ma non mi pare che vi si ritrovi una fedele corrispondenza dell'espressione artistica al senso storico dell'avvenimento. In somma, nè la rappresentazione degli eroi caduti, nè quella del loro poeta, mi pare quale veramente l'avrebbe fatta un poeta greco e poteva farla un poeta che della Grecia avesse avuta la nozione ampia e diretta che n'aveva il Leopardi. Quel Simonide con in mano la lira « e di lacrime sparso ambe le guance E il petto ansante e vacillante il piede, » non è certo il poeta che, nel frammento riportato da Diodoro, canta con orgoglio severo: « Grande è la loro fortuna; » nè i caduti per la patria meritavano che loro si chiedesse: « Qual tanto amor le giovanette menti, Qual nel-

[63]) Cfr. B. Zumbini, *La Palinodia e i Paralipomeni di G. L.* Napoli 1876, pag. 11 e sgg.

l'acerbo fato amor vi trasse? » dal poeta che lasciò scritto: « Questo sepolcro chiude la gloria nazionale della Grecia; » nè forse un lirico greco a quel tempo avrebbe mai immaginato che gli eroi dell'indipendenza attendesse: « lo scuro Tartaro, e l'onda morta, » ma in vece l'isola de' beati ove, come dice lo scolio di Callistrato, saranno lieti di loro il magnanimo Diomede e il glorioso figliuol di Peléo. Il Leopardi in vece ha infuso nel canto di Simonide una tenerezza morbida che quanto disdice nell'eroico poeta di Leonida e de' trecento, tanto è sincera nel malaticcio poeta moderno che lesse e ammirò la narrazione della strage gloriosa. Il canto di Simonide è, rispetto al Leopardi, soggettivo; come soggettivi per altro furon dopo, con maggior ragionevolezza ed efficacia estetica, il *Canto di Saffo* e quello di *Bruto Minore*. Il Leopardi prestò a Simonide i sentimenti ch'egli medesimo confessa, nella dedicatoria al Monti, di aver provati alla ricordanza del fatto: « Ora io giudicava che nessun altro poeta lirico nè prima nè dopo toccasse mai verun soggetto così grande nè conveniente. Imperocchè quello che raccontato o letto dopo ventitrè secoli, tuttavia spreme da occhi stranieri le lagrime a viva forza, pare che quasi veduto, e certamente udito a magnificare da chicchessia nello stesso fervore della Grecia vincitrice di un'armata quale non si vide in Europa se non allora, fra le maraviglie, i tripudi, gli applausi, le lagrime di tutta un'eccellentissima nazione sublimata oltre a quanto si può dire o pensare dalla coscienza della gloria acquistata, e da quell'amore incredibile della patria ch'è passato in compagnia de' secoli antichi, dovesse ispirare in qualsivoglia Greco, massimamente poeta, affetto e furore indicibile e sovrumano. » Or tali esasperazioni di sentimento son più proprie dell'arte moderna che dell'antica, il cui pregio massimo è la compostezza, la sobrietà, l'equilibrio, anche nella manifestazione degli affetti più profondi e più intensi. Era ingenito a' Greci quel senso supremo di dignità morale che comanda all'ani-

ma umana di non abbandonarsi, segnatamente se confortata da un alto esempio di virtù, al dolore; e se anche tutti i capilavori dell'arte antica, dalla *Niobe* al *Laocoonte*, dal *Prometeo* all'*Edipo a Colono*, non restassero a testimoniare la verità della nostra affermazione, basterebbe al caso nostro lo stesso frammento di Simonide, ond'è derivata la seconda parte della canzone leopardiana.

Del resto, l'eccessiva sensibilità è proprio l'elemento nuovo, il carattere personale della canzone *All'Italia* del Leopardi. E da codesta forma di sentimento, che non si ritrova, come i materiali fantastici e retorici, in alcun altro poeta anteriore che trattasse eguale argomento, deriva per noi l'importanza della canzone; perchè ci dà il germe di tutta la psicologia leopardiana, ci dà chiara la prima fase del suo dolore universale.

L'esistenza di tale morboso ammollimento affettivo non credo che si possa negare nella canzone che abbiamo preso in esame: si manifesta nel tono elegiaco, nelle immagini tenere, nelle frasi di sovreccitata commozione. A quell'abuso di particolari dolorosi ond'è rivestita l'Italia:

... inerme,
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Ohimè quante ferite,
Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
Formosissima donna!...
E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia,
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange....

è tratto il poeta dall'esaltazione malinconica dell'animo suo verso la donna immaginata che gli rappresenta l'Italia; e quell'esclamazione che fu da altri creduta una smanceria di fanciullo: «io solo Combatterò, procomberò sol io» è ripetuta dal poeta con piena sincerità di fervore, isterica-

mente sproporzionato alla forza, alla condizione e anche alla volontà del giovine, che in quel momento parlava, secondo la propria eccitazione, in buona fede.

E di tale morbida sensibilità si colora, per così dire, qualunque fatto, qualunque persona, s'affacci in questo frattempo all'animo del poeta. Chi va in guerra per la patria, non è rappresentato fortemente qual sostenitore del nome, delle leggi e del sentimento nazionale, ma solo qual difensore della « pia consorte e i figli cari; » Simonide non è il fiero poeta che attesta e onora con orgogliosa mestizia i caduti delle Termopili, ma un vecchio ansante e piangente; gli eroi son rappresentati non come validi garzoni a cui le madri consegnarono lo scudo prima della partenza con le severe parole: — O con questo o su questo, — ma quasi feminei giovinetti, da' quali nessuno, nè anche il poeta medesimo, si sarebbe aspettato un tal prodigio di virtù militare. « Come sì lieta, o figli, L'ora estrema vi parve, onde ridenti Correste al passo lacrimoso e duro? » A rendere più pietose l'onoranze verso gli estinti sono chiamate le donne ed i bambini, «... e qua mostrando Verran le madri ai parvoli le belle Orme del vostro sangue. » Il poeta poi s'inginocchia, bacia i sassi e le zolle, desidera a sè stesso la morte di que' prodi; dà, quanto meglio può spettacolo della propria commozione, quasi temesse di non suscitarne a bastanza in quelli che l'ascoltano. Ora questa eccessiva sensibilità propriamente deriva dallo stato psicologico del Leopardi verso quegli anni che scrisse la canzone *All'Italia;* è l'ingenua e spontanea manifestazione del suo vero cuore. Il Leopardi credè di avere scritta una poesia eroica; in vece diede, vinto inconsapevolmente dell'animo suo, il primo documento elegiaco dell'infermità morale che dovea tormentarlo fino alla morte.

L'eccessiva sensibilità, ch'è il solo elemento propriamente personale di questa prima canzone, fu la vera cagione dell'infelicità di Giacomo Leopardi. Quand'egli scriveva

l' 8 agosto del 1817 a Pietro Giordani: « L'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero », scambiava l'effetto per la causa: prima del pensiero avrebbe dovuto accusare il sistema nervoso. Ogni atto della vita, si può quasi dire ogni parola delle opere del grande poeta, dimostrano codesta malaticcia tendenza dell'animo suo a esagerarsi le percezioni e i sentimenti, le impressioni esteriori e le impressioni riflesse. Un'osservazione che può parere sforzata a chi non ha l'abito dell'osservazione psicologica è questa. Il Leopardi, segnatamente nello stil famigliare, è uno degli scrittori italiani che più abusano del superlativo, ch'è per sè stesso un'esagerazione grammaticale. Tutti sanno che il Leopardi, a diciannove anni, s'innamorò della cugina Geltrude Cassi che per un mese era andata a dimorare in casa Leopardi. Ebbene, alla partenza della signora, secondo il racconto di Carlo riferito da Prospero Viani, [64]) Giacomo proruppe in tali smanie da dare perfino della testa nel muro, e, aggiunge la signora Teja: « Carlo lo vegliò tutta la notte seguente: fu una notte spaventosa (dicevami); delirò, *proruppe in lamenti e stridi* »[65]). E quando a Bologna s'invaghì della Malvezzi, esprimeva il suo sentimento al fratello Carlo, in una lettera del 30 maggio 1826, in tal modo: « Non è giovane, ma è di una grazia e di uno spirito che (credilo a me che finora l'avevo creduto impossibile) supplisce alla gioventù e crea *un'illusione meravigliosa*. Nei primi giorni che la conobbi *vissi in una specie di delirio e di febbre*. » Persino quando ei deve manifestare entusiasmo artistico, lo fa con parole che sembrano enfatiche e dànno invece la giusta misura della sua continua sovreccitazione nervosa. Al Giordani il 30 aprile 1817 scriveva: « Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel *desiderio ardentissimo* di tradurre

[64]) Cfr. *Appendice all'epistolario*, pag. XXXVI.

[65]) Teresa Teja Leopardi, *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia*, Milano, 1882, pag. 48.

e far mio quello che leggo non han dato altro che i poeti, e quella *smania violentissima* di comporre non altri che la natura e le passioni. » Potrei seguitar per un pezzo; ma a chi conosce gli scritti di Giacomo Leopardi codesti luoghi richiameranno in memoria tutti gli altri che posson corroborare la mia affermazione.

Se dunque l'eccessiva sensibilità fu il tarlo dell'organismo di Giacomo Leopardi, il suo cupo dolore n'è solo la conseguenza necessaria. Il Leopardi era brutto, gobbo, malato, non ricco, condannato a stare in un paese rozzo e incivile: s'intende come tutte le umiliazioni, i disinganni e le angosce che gli dovevan derivare per forza da un tale stato di cose, producessero in lui una reazione a cento doppi maggiore che in un altro sano di nervi e di spirito. Il fastidio comune elevato a noia immortale; la fremente servitù del paese abbassata fino all'obbrobrio e all'abbiezione più disperata; la mediocre apparenza fisica diventata il crudo fallo « del cieco Dispensator de' casi » da emendarsi soltanto col suicidio; il caso d'una giovinetta morta di tisi allargato fino alla caduta d'ogni speranza umana; il disdegno d'una frivola signora diventato pretesto all'affermazione ch'è « d'affetti Orba la vita e di gentili errori »; l'angoscia d'uno spettacolo di distruzione parziale ingigantito fino al disprezzo per l'assoluta impotenza dell'uomo contro la natura, tutti questi motivi lirici maturati, purificati, resi universali per l'ardua bellezza della visione e per la potenza della fantasia, circonfusi d'una sinistra luce d'ideale, rivestiti d'una forma quanto altra mai pura e perfetta, sono la poesia di Giacomo Leopardi. Ebbene, ciascuno di codesti motivi, per quanto mirabilmente trasformato di materia psicologica in materia artistica dal poeta, mette capo a questo fenomeno: l'esagerazione morbosa d'una sensazione, d'una percezione, d'un sentimento; si riduce alla sorgente della malattia morale del poeta: l'eccessiva sensibilità.

1889.

PROTESTA

Il 1° agosto 1889 pubblicai nelle *Nuova Antologia* uno studio intitolato *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori.* Vi cercavo e studiavo il processo onde il giovine poeta recanatese, di sue impressioni quasi soltanto scolastiche e letterarie, era riuscito a immaginare quella sua prima canzone patriottica, la quale a me nel complesso pareva e pare un'opera d'arte inferiore. Giosue Carducci, da prima nella *Rivista d'Italia* del 1° febbraio e del 1° marzo 1898, poi in un suo volume *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi*, Bologna, Zanichelli, 1898, oppugnò e tentò distruggere le mie conclusioni con ira inopportuna ed ingiusta, a cui non era sufficiente giustificazione la notizia che potesse avere della mia dimestichezza con un uomo a cui egli era stato nemico. Risposi allora pubblicamente; e il Carducci, con rettitudine che l'onora, si dimise da membro d'una Commissione chiamata a giudicare dell'opera mia, appunto perchè la sua sentenza poteva parere e parve appassionata a più d'uno, come, per esempio, a Benedetto Croce, che lo rilevò in una sua memoria su *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti.* E ora, ecco il mio scritto.

Il senatore Giosue Carducci, ragionando ne' fascicoli 2 e 3 della *Rivista d'Italia* su *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi* ha degnato citare e spesso oppugnare premesse e conchiusioni d'un mio vecchio lavoro su

L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori. Finquì nulla di male, nè sarebbe il caso di risentirsene; se non fosse che i modi onde il Carducci si giova nella sua critica, hanno proprio bisogno di qualche opportuna considerazione, e d'una protesta.

Ma cominciamo da' fatti.

A ricercare le fonti probabili della canzone all'Italia, io mossi dall'esame de' poeti che il Leopardi principalmente studiava e leggeva circa il 1818, anno in cui la compose. Erano i greci e, tra i latini, soprattutto Virgilio, come mi risultava anche da' saggi di giovanili volgarizzamenti, e i lirici del seicento, come appariva da una lettera dove il poeta giudicava del Chiabrera, del Testi, del Filicaia e del Guidi. Ne' Greci, dunque, in Virgilio, e ne' lirici del seicento, oltre che in qualche moderno, m'ingegnai di rinvenire le fonti della canzone all'Italia, pur dubitando a ogni passo e espressamente avvertendo: « che la ricerca de' materiali interni ed esterni onde nacque un'opera d'arte, non ha valore, per il giudizio estetico, se non nel complesso: una sola corrispondenza può esser meramente casuale ». Or tutto codesto lavoro ch'io avevo cercato di preparare paziente e prudente, è descritto dal Carducci così: « La critica giovane si sa che deve straripare d'erudizione minuta e cercare tuttavia le fonti, molte fonti. Il signor Cesareo diè di piglio a quante raccolte di versi alla patria e canzonieri nazionali gli vennero alle mani; e non potendo fontaniere, fu deduttore di rigagnoli ». E continua: « ... fin che aggiunge di suo i punti interrogativi nei versi del Filicaia (o non seppe leggere o scrisse male gli appunti) per indicare le origini delle troppe interrogazioni leopardiane; fin qui, dico, è onesta cagione di riso. Ma quando tocca del « riprendere e accortamente rimaneggiare » e del « lavoro d'assimilazione e di rifusione fatto in modo sì abile » allora dice male, veramente e propriamente male. Il Leopardi, quando gli corre o gli torna op-

portuno imitare, imita alla luce del sole». Prima di tutto, ecco i punti interrogativi del Filicaia: «Dov'e, dov'è, gran Dio, l'antico vanto Di tua alta possanza?»; «Tal io gli occhi volgendo, agli occhi chieggio D'amare stille ampio tributo, e grido: O delle genti domatrice, e doma Sol da te stessa, o Roma, Ove la gloria, ove il valor fe' nido?» «Dov'è, Italia, il tuo braccio? e a che ti servi Tu dell'altrui?... Così dunque l'onor, così conservi Gli avanzi tu del glorioso impero? Così al valor, così al valor primiero Che a te fede giurò, la fede osservi?»

Chi voglia riscontrare codesti versi a pp. 5, 117, 133, delle *Poesie Toscane* del Filicaia, In Venezia, 1771, ritroverà tutti a uno a uno codesti punti interrogativi. Del resto, non ce n'è bisogno: gli richiede il senso medesimo.

Non mi sarei poi mai figurato che l'accortezza e l'abilità onde il Leopardi giovine rimaneggiava e rifondeva, secondo me, i motivi altrui, potessero sonare ad alcuno quasi ingiuria al poeta. Qualunque vero poeta, se si giova degli esemplari, rimaneggia e rifonde accortamente e abilmente; vale a dire rinnova le forme già usate nella propria fantasia, la trasfigura in se stesso, le rianima della propria vita interiore. Chi imita senza ricreare, è un plagiario.

Che infine la ricerca delle fonti e, mettiam, pure, de' rigagnoli d'un'opera d'arte non sia esercizio così dispregevole come può parere a chi legga le parole su riferite, è provato nella stessa trattazione del Carducci; il quale, a proposito di que' versi:

io solo
Combatterò, procomberò sol io,

ricorda quegli altri della *Francesca da Rimini:*

Per chi di stragi si macchiò il mio brando,

con quel che segue; a proposito della chiusa della canzone, ne rileva la derivazione dagli ultimi cinque versi della

prima olimpica di Pindaro. Son due rigagnoli che, credo, io primo dedussi.

Andiamo avanti. « Che poi della patria il Leopardi non avesse se non un *vecchio concetto retorico*, con che il signor Cesareo conchiude, io ho già cominciato e seguiterò a dimostrare che non è vero. Ahimè, in questi ultimi anni s'è fatto e si fa di tutto per bandire dal cuore dei giovini italiani il patriottismo: appartenere e tener fede alla età del risorgimento, la più gloriosa di pensiero e d'idee, non pur di fatti, che sia nella storia italiana di sette secoli, è una colpa dinanzi ai Batilli estetici ».

Veramente io avevo scritto: « Così che nella canzone all'Italia, se durano ancor certe tracce consuetudinarie della vecchia lirica italiana, le forme originali del poeta già spuntano e fioriscono con promessa di maggiore rigoglio. Vi si ritrovano frasi, concetti, emistichi, motivi, scorci, atteggiamenti de' poeti anteriori; ma anche vi si ritrova il tentativo, nuovo nella lirica italiana, di ripigliare i sentimenti e le forme dell'antica Grecia: vi si ritrova il vecchio concetto retorico della patria; ma anche vi si ritrova, mal soffocato dalle frasche accademiche, il particolare temperamento del poeta ». Ora, altro è quello che mi si fece dire: il Leopardi non aver avuto della patria se non un vecchio concetto retorico; altro è quello che io dissi: aver egli avuto il vecchio concetto retorico, ma oltre questo e sopra questo, il suo particolare e original modo di sentire e rappresentare la patria; e che dichiarai poco dopo con le seguenti parole: « D'altra parte si può vedere, e a punto per codesto abbiamo largheggiato nelle citazioni de' poeti civili d'ogni secolo, come il Leopardi di tutto l'elemento formale, anche accademico, della poesia politica fosse pienamente informato; *l'avesse anzi purificato, atteggiato e adattato secondo il suo sentimento* ». A ogni modo io non riesco a intendere come e perchè l'ammirare più o meno in questo o in quel luogo la canzone *All'Italia* possa dar

la misura del patriottismo d'alcuno. A tale stregua chiunque non voglia essere accusato di tradire la patria, dovrà d'or innanzi trovare e dichiarare un miracolo d'arte (chieggo perdóno alla grande anima del Leopardi per il paragone che può sembrare, e non è, irriverente) anche l'*Addio, mia bella, addio*; e correrà rischio di passare per clericale uno che gusti ed esalti *La Pentecoste* d'Alessandro Manzoni.

Alla metrica delle canzoni di Giacomo Leopardi io accennai di passaggio, in poche righe, con le quali non intendevo sicuro trattarne di proposito. Affermavo, in conchiusione, che il Leopardi, per sue ragioni d'arte, s'era sottratto alla legge troppo rigida della vecchia canzone italiana, e s'era attenuto alla canzone libera o selva adoperata dal Guidi, ch'egli studiava. Non avvertii, perchè là non importava, che il Leopardi, nelle sue prime prove, ritenne ancora della canzone siciliana di Giacomo da Lentino e di Giacomino Pugliese il numero eguale di versi in ciascuna stanza, pur alternando da stanza a stanza il vario intrecciamento degli endecasillabi e dei settenari, scemando e talora relegando ne' soli due ultimi versi le rime, trascurando affatto il regolare ricorso del periodo musicale e la chiave della canzone toscana di Dante e del Petrarca. Or tale fu per l'appunto la canzone del Seicento e del Guidi; ond'io scrissi: « A un tal ideale di verseggiatura non rispondeva se non la canzone irregolare (*selva*) che adoperata per la prima volta da Alessandro Guidi, ebbe poi pieno sviluppo ne' recitativi de' drammi per musica di Pietro Metastasio, e a tale schema s'attenne il Leopardi, anche per la canzone all'Italia ». E il Carducci: « E mal fu detto ch'ei s'attenesse alla così detta *selva* di Alessandro Guidi in questo canto *All'Italia* e negli altri che seguono. Le poesie storiche e politiche e morali, le veramente liriche, non idilliche ed elegiache, e, s'intende, non epi-

che ed epistolari, il Leopardi le compose in canzoni di stanze regolate: il canto *A Silvia* del 1828 inizia la seconda riforma metrica della seconda o terza maniera del poeta ».

Ora, s'io non m'inganno, la canzone italiana o è la classica e tradizionale che, compiendo e variando nel secolo decimoquarto la canzone siciliana, si chiamò petrarchesca; o è la corruzione in tutto o in parte di quella, ed è ciò per l'appunto che s'è convenuto di denominare canzone libera o selva. Che dalla perfetta canzone petrarchesca alla selva più scapigliata si possa trapassare per gradi, ognun vede da sè. Anche il Guidi ha delle canzoni libere più regolari di quella del Leopardi: nella canz. *A Cristina, regina di Svezia* le stanze sono d'egual numero di versi egualmente ordinati e rimati, e c'è la chiave; ma la fronte non è regolare, e manca il commiato: in quella per il natale di Cristina al cardinale Emanuelo Teodosio di Buglione le stanze son tutte compagne; ma la fronte non è regolare, manca la chiave, manca il commiato. E non esattamente afferma il Carducci che la seconda riforma metrica nella seconda o terza maniera del poeta s'inizia col canto *A Silvia* nel 1828: il Leopardi s'è già liberato degli ultimi vincoli della canzone antica nel *Passero solitario*, il quale, per la significazione psicologica, per gli accenni alla prima gioventù dell'autore, per la sua collocazione nell'edizione del 1835 cronologicamente ordinata, secondo la ragione de' diversi gruppi di composizioni, dal poeta medesimo, va riportato, non soltanto al 1819, come vollero lo Zumbini ed il Mestica, ma forse all'aprile del 1818, avanti la canzone all'Italia. Che poi il Leopardi, con la sua canzone libera, intendesse tornare, non punto allo schema della canzone discorsiva e morale del Guidi, ma alla verseggiatura de' drammi pastorali dell'*Aminta* e del *Pastor fido*, come crede il Carducci, può essere; soltanto, andrebbe dimostrato con altri argomenti che questi: « Ma chi par-

la del Guidi e de' recitativi del Metastasio mostra di essere un orecchiante di arte poetica, assai ignaro della dottrina metrica ».

E veniamo alla fine. « Ricordate il signor Cesareo? colui che aggiungeva i punti interrogativi ai versi del Filicaia per dimostrazione che il Leopardi gli avesse imitati? Orbene: quello stesso scrisse anche parecchie pagine per dimostrare come il patriottismo di Giacomo Leopardi fosse una figura retorica, un'imagine classica, una tradizione accademica. Salvo la crudità pedantesca del fare il sopracciò a un grande ingegno, salvo la burbanza positiva di certi aggettivi divenuti nell'abuso del volgar romantico insolenti, c'è del vero in codesta rilevata indeterminatezza dell'affigurazione leopardiana lirica dell'Italia ».

Ecco: se il tentare di scomporre un'opera d'arte in tutti i suoi elementi, buoni e cattivi, originali e non originali, spontanei e riflessi, è *crudità pedantesca*; se il tentare di determinare e di rilevare il più chiaramente possibile il risultato della combinazione di tali elementi nella fantasia d'un poeta, è *burbanza*; proclamiamo una buona volta che i grandi poeti bisogna adorarli a occhi chiusi, e facciamola finita. Ma chi sa con quanto amore e con quanta venerazione io abbia, in quel mio studio ed altrove, cercato di commentare, di chiarire, d'esaltare tutta l'opera poetica del grande Recanatese, non può onestamente affermare ch'io abbia voluto fare il sopracciò a un grande ingegno, o che mi sia dimostrato insolente con esso. Non per entro a' miei scritti, davvero, il senatore Carducci troverà, circa le immaginazioni e le rappresentazioni del Leopardi, frasi di questo genere: « ... quando Giacomo Leopardi, fece tutto codesto, *commise*, è vero, *un'audacissima contaminazione di sè con Marco Bruto* »; la poetessa di Lesbo che non fu nè brutta nè infelice come il Leopardi l'accolse *a imagine sua* da una tarda tradizione, *e che della bellezza e dell'amore intese gustò e cantò più che non po-*

tesse il Leopardi... » « Che il Leopardi *nelle maligne sue condizioni s' andasse struggendo in quei consumamenti aerei, pur troppo è vero ed è un vero brutto*; nè egli riuscì a renderlo con l'arte bello, traducendosi in un *Consalvo*, il quale non si sa chi sia, nè perchè sia infelice nè perchè muoia giovine e non abbia osato innanzi aprir l'amor suo ». « Ma che l'Elvira del *Consalvo* sia un *rinfantocciamento di frasi con lo scialle*, pochi lo vorranno, penso, negare ». « La donna è introdotta con questa *fanfara: Per divina beltà* » ecc. « .... e finisce con *trivialità melodrammatica: Se grave* » ecc. E questo po' po' di roba si legge in *Jaufrè Rudel*, lettura di Giosuè Carducci.

Il quale conchiude quella sua puntaglia fra insolente ed astiosa nel mio povero campo con le seguenti parole: « In quelle stesse pagine, poco prima, poco dopo, il signor Cesareo anche scrive che Napoleone fu il vincitore di Rossbach. Ecco: quando si ha così strane cognizioni della storia moderna, è meglio non avventurarsi a sentenziare di poesia storica o che abbia relazione alla storia ». Dice lo stampato: « Il grande impero democratico di Napoleone era tramontato; Gioacchino Murat aveva affrontato coraggiosamente la fucilazione; e il vincitore di Marengo, d'Austerlitz e di Rossbach era lasciato morire su lo scoglio di Sant'Elena ». Andavo per gli otto anni che mio nonno, murattiano arrabbiato, mi metteva ritto sur una tavola e mi faceva declamare a' visitatori *La spada di Federico II* co' versi famosi:

> Del sudore di Jena ancor bagnato
> Al sacro marmo Ei giunse, e le man stese
> Al brando che in Rosbacco insanguinato
> Tarpò le penne del valor francese.

A ogni modo, prima di credere o di far credere alla mia prodigiosa ignoranza di storia moderna in proposito d'una notizia così elementare come quella della battaglia di Ross-

bach, giustizia e discrezione avrebber voluto che l'illustre critico sospettasse una scórsa di penna o un errore di stampa. Ma non ce n'era nè anche bisogno. Apro la prima *Storia di Napoleone* che mi càpita fra le mani, quella del Laurent de l'Ardèche, e leggo al cap. XXIII: « Dopo tale vittoria [di Jena] l'imperatore traversò il campo di battaglia di Rossbach, e immantinente comandò che ne fosse tolta e trasportata a Parigi la colonna che v'era stata innalzata a ricordo di quella sciagurata battaglia ». Dunque a Rossbach Napoleone veramente comparve da vincitore e compì opera di vincitore.

E ciò è tutto quanto, pare, dava il diritto al Carducci d'annunziare in principio delle sue lezioni il mio lavoro così: « Già a proposito di questa canzone il signor G. A. Cesareo *che tante cose ne scrisse non vere.....* ».

E sta bene. Ora quella qualche considerazione ch'è lo scopo di questo mio scritto.

Premetto ch'io non conosco il Carducci nè di persona, nè per lettera, nè in alcun altro modo che per la sua molta fama di letterato. Ne' miei lavori d'erudizione e di critica ho avuto spesso occasione di citarlo, sia per afforzarmi della sua autorità, sia per dissentire da lui: e l'ho fatto sempre con quel rispetto che, a parer mio, merita sempre un lavoratore coscienzioso, e più, s'egli è anche provetto ed illustre.

Al Carducci accade di dover citare e combattere alcune mie opinioni circa la canzone all'Italia. Egli, come i lettori hanno visto, comincia dall'affermare senz'altro che *tante cose* ne scrissi *non vere;* poi mi dà di « deduttore di rigagnoli »; poi, quando io mi prefiggo di dimostrare che il Leopardi non imita servilmente, ma assimila e ricolora del sentimento suo ciò che imita, quasi traduce la mia lode in un'accusa al Leopardi di non essere stato « onesto e sincero »; infine m'incolpa di non aver patriottismo e di bandirlo dal cuore de' giovini, e mi dà di *Batillo este-*

lico. Insomma da una parte m'ingiuria, dall'altra tenta di farmi passare per un cattivo soggetto. Più oltre mi divulga « orecchiante di arte poetica, assai ignaro della dottrina metrica ». Ride di me accusandomi (s'è visto con quanta ragione) d'aver messo i punti interrogativi ai versi del Filicaia che non ho capiti; dice ch'io volli fare il sopracciò a un grande ingegno contro il quale ho adoperato aggettivi insolenti: a proposito d'un errore di stampa o d'un richiamo un po' improprio (dopo nove anni che quello studio fu pubblicato in una rivista non saprei dirlo nè pur io) d'un avvenimento il più ovvio della storia moderna, mi dichiara inetto alle ricerche di poesia storica o che abbia relazione alla storia. In somma, mi calunnia e mi dileggia.

Or tutto ciò, se mi venisse da un uomo della mia età e del mio grado sociale, costituirebbe una provocazione: ingiusta, certo, ma tale che sopporterebbe di più sorta risposte. Il Carducci in vece sa bene che la sua età, la sua fama e la reverenza a cui egli ha diritto per quarant'anni di vita laboriosamente adoperati in pro della nostra letteratura, non concedono all'avversario, segnatamente se giovine e non ignoto, di battagliare in alcun modo contro di lui. Egli si sferra, armato di tutto punto, contro un uomo che ha mani e piedi legati. È peggio che una provocazione, la sua; è una sopraffazione.

E non basta. Da parecchi anni io studio, ricerco, scrivo, pubblico, anche con la speranza d'occupare, senza chieder favori a ministri, nè miracoli a santi protettori, una cattedra universitaria di letteratura italiana. È un'illusione, lo vedo; ma d'illusioni si vive. Il Carducci è uno de' più rispettati e stimati insegnanti di quella materia; è senatore; è membro del Consiglio Superiore; è nella Giunta del Consiglio superiore; ha pertutto colleghi fiduciosi e devoti. Molti de' quali, vedendo affermato pubblicamente da lui che io non intendo nè anco il Filicaia, che maltratto la metrica italiana, che ignoro la storia moderna, che sono

un cattivo patriota e che faccio il sopracciò al Leopardi, saranno indótti a credergli su la parola. Altri, uniti al Carducci da vincoli di riconoscente soggezione, osservando l'asprezza ond'egli mi tratta, si figureranno ch'io mi sia reso colpevole di chi sa quale ignoto misfatto contro di lui, e, per fargli piacere, tenteranno a ogni modo di nuocermi. Or tutti costoro sono tra quelli che un giorno o l'altro potranno venire chiamati a giudicare se io sia uomo da insegnar letteratura in una università; e sapendomi licenziato per un asino e per un nemico della patria dal Carducci, e onorato della sua personale avversione, ognuno può immaginare in che bella disposizione d'animo s'accingeranno a esaminare le opere mie d'arte e di critica.

Di guisa che l'effetto ultimo, se non l'intento, della prosa del Carducci contro di me, è questo per l'appunto: tagliarmi i viveri. E giacchè la società per ora consente di tali svaghi, il Carducci ha non una, ma cento ragioni. E a me non resta se non la magra soddisfazione di tutti gli oppressi: protestare, e sperare che il mondo non abbia a andar sempre a un modo.

1898.

L'EROICO NELLA POESIA DEL LEOPARDI.

I.

Io non son di coloro i quali negano alla scienza il diritto di scrutare il meccanismo interiore del genio. S'intende che tale ricerca va fatta con molta pazienza e con molta prudenza, senza preconcetti d'alcuna specie, con quel rigore di dimostrazione a passo a passo avvalorata di documenti significativi e sinceri, per cui soltanto la scienza non rischia di cambiarsi in giuoco di prestigio. Del resto, non domando altro. Quando mi sarà dimostrato (dico, dimostrato) che Napoleone il grande fu un epilettico, Arturo Schopenhauer un nevropatico, Giacomo Leopardi un degenerato, io non avrò nulla a ridire. Tanto meglio per la fisiologia, la quale avrà compiuto tre nuove esperienze.

Ma quando la scienza scavalca allegramente il confine delle proprie osservazioni e, col pretesto di ricavarne delle conseguenze, viene a negare il genio di colui che, raffrenando e signoreggiando le tumultuanti energie della rivoluzione, fondò l'impero più glorioso che mai fosse al mondo; o di colui che trovò una filosofia della quale ancor tutta è informata la coscienza d'Europa; o di colui che diede al mondo in versi indistruttibili la vibrazione più ampia e profonda del dolore universale; allora, oh allora, lo storico e il critico hanno il dovere di serrare il passo alla scienza, e d'obbligarla a retrocedere. Perchè, quando il fatto esiste, alla scienza non resta più altro che da spie-

garlo; ma ella non deve attentarsi, per far luogo a un suo processo che può esser fallace, di misconoscere o di contrastare un risultato ch'è certo e irrepugnabile.

Giacomo Leopardi, s'è detto, non fu nè un visivo, nè un auditivo; ebbe iperestesia cutanea, memoria imperfetta, poca invenzione, meno volontà, nessuna forza d'intuizione. Sarebbe agevole dimostrare, con documenti infiniti, come quasi ciascuna di codeste proposizioni sia eccessiva o bugiarda. Ma non importa; perchè tutto ciò non distrugge, in fin de' conti, la gloria poetica del Leopardi. Si può esser poeti e grandi poeti, pur essendo ciechi, smemorati e senza molta invenzione.

Ma dall'osservazione, tutt'altro che circospetta, di questi dati, la scienza anche passa a conchiudere che nel Leopardi « predominante è solo il sentimento di sè; degli altri non ha cura, anzi è, in generale, sprezzante; è megalomane ed egoista; il dolore espresso ne' suoi canti è individuale, non mai universale ». [1]) In somma, il Leopardi sarebbe stato un poeta tristo, meschino, senz'ala, senza comunione sentimentale con le generazioni del tempo suo.

E, a questo punto, si fa avanti il critico, il critico che ha letto e studiato attentamente le opere in verso e in prosa del poeta, il critico che ha avuto agio di discoprire, dopo accurata disamina, l'intima essenza di quella vita, il critico che ha proseguito in tutto il mondo civile la crescente fortuna di quella poesia, e dice alla scienza: — Ricomincia le tue osservazioni; rifà i tuoi calcoli; il dolore del Leopardi non è dolore individuale: è la voce piena e sonora di gran parte dell'umanità; il Leopardi non è un egoista: è quasi un eroe. —

Guardiamo quest'uomo. Egli muore ancor giovine, in tempo di pestilenza, ignoto alla moltitudine, disprezzato e

[1]) G. Sergi, *Le origini psicol. del pessim. leopardiano* nella *N. Antologia* del 16 apr. 1898, p. 587.

deriso da illustri letterati del tempo, stimato e onorato appena da qualche amico fedele. Non lascia nè un nome famoso, nè una larga fortuna, nè attinenze cospicue. La pallida ombra dolente del poeta va, va pe' deserti dell'avvenire, sola e severa. Ma, improvvisamente, ecco una frotta di spiriti malinconici come il suo, che gli tien dietro; e a mano a mano s'accresce; e diviene ogni giorno più numerosa. La frotta è già schiera; la schiera è già folla; la folla è già moltitudine. E la moltitudine incalza, ingrossa, s'allarga, si moltiplica d'ogni parte: la parola del poeta, la sua parola umile e oscura, è ripetuta da giovinetti, da fanciulle, da donne; da poeti, da filosofi, da sapienti, da uomini d'arme, da uomini di governo; da principi e da artieri; da oppressori e da oppressi; in tutte le lingue della terra. E viene un momento in cui si direbbe che la coscienza del mondo è infusa e penetrata del verbo funereo sparso ai vènti senza speranza da quell'egoista e meschino seminatore di Recanati.

Gli è che in quel seminatore di Recanati c'era un poeta; un poeta serio, sincero e profondo, vale a dire un eroe.

II.

Eroe nella poesia io chiamo colui che volontariamente s'espone a tutte le prove dolorose dell'esistenza, che deliberatamente si tuffa ne' gorghi minacciosi del male, per riportarne il segreto ch'egli dee rivelare al suo popolo. E quando s'è impadronito di quel segreto, lo divulga fra gli uomini con una voce ch'è canto, con parole ch'egli non ha inventate, perchè esistevano prima di lui, palpitavano oscure nell'abisso misterioso dell'essere; ed egli non ha fatto altro che recarle in vita. Schernito, vilipeso, odiato dai contemporanei, il cui cuore non è ancor preparato a comprender la nuova rivelazione, il poeta continua l'opera sua, con umiltà eroica, con costanza eroica, perdonando e be-

neficando i suoi fratelli che gli amareggiano il cuore, senza raccogliere frutto dell' opera sua, senza conforto fuorchè d'un intimo e certo presagio che la sua parola sarà un giorno ripetuta e esaltata ne' secoli. [2])

Or se v'ebbe poeta la cui vita, per le condizioni particolari in cui si svolse, può dirsi eroica, questi fu Giacomo Leopardi. Per quella divina ironia che appar gittata su tutte le cose del mondo, il Leopardi si trovò a avere un' anima nobile, ardente, impetuosa, assetata d' ideale, l'anima d'un eroe, in un corpo gracile ed infermiccio, il corpo d'un gobbo. Or chi avrebbe impedito al contino di Recanati lo starsene quietamente in casa, oziando, leggiucchiando, procurandosi qualche sollazzo volgare, curando la sua salute, in vece di finire di logorarsela su' libri, d'affrontare in condizioni disagiate la turbolenza malsana delle grandi città? Ma egli sentiva di avere una missione da compiere; e, non ostante le opposizioni del padre e della madre, non ostante la manifesta rovina della salute, s'inoltrò, con cuor fermo e sincero, per la via a cui si credeva chiamato.

Come tutti coloro che hanno l'anima eroica, il Leopardi provava ammirazione per i grandi fatti; anzi teneva che i grandi fatti valgon più de' grandi scritti. Nel discorso del *Parini* afferma: « ... non è dubbio che l'operare è tanto più degno e più nobile del meditare e dello scrivere, quanto è più nobile il fine che il mezzo, e quanto le cose e i soggetti importano più che le parole e i ragionamenti. Anzi niun ingegno è creato dalla natura agli studi; nè l'uomo nasce a scrivere, ma solo a fare. Perciò veggiamo che i più degli scrittori eccellenti, e massime de' poeti illustri, di questa medesima età, come, a cagione di esempio, Vittorio Alfieri, furono da principio inclinati straordina-

[2]) Cfr. ciò che in proposito dell'*eroismo filosofico* dice A. Vera, *Introd. à la philos. de Hegel*, Paris, 1864, p. 125.

riamente alle grandi azioni; alle quali ripugnando i tempi, e forse anche impediti dalla fortuna propria, si volsero a scrivere cose grandi. *Nè sono propriamente atti a scriverne quelli che non hanno disposizione e virtù di farne* ».

Quest'ultima proposizione è come un lampo che ci rischiara il cuore segreto di Giacomo. Ah certo! il povero gobbo non potea dire per bocca propria che la sua anima sarebbe stata anche capace di grandi fatti: la società generosa gli avrebbe riso in faccia, come più tardi Niccolò Tommasèo; ma le parole ch'egli fa proferire al Parini hanno tal vereconda sincerità d'accento, tal'accorata profondità di significazione, da meritare che i psicologi di professione le tengano a calcolo.

Nella poesia del Leopardi codesto sentimento si ripete, in più forme, frequente. Egli ha il culto degli eroi: non un culto esteriore e formale; ma un culto pensoso e religioso, in cui lo spirito del poeta si mesce con quello degli eroi, e ne coglie la qualità più segreta, la fiamma più pura. Come l'eroica malinconia del poeta si rifrange in tenera evocazione quand'ei si rivolge ai morti delle Termopili!

Parea ch'a danza e non a morte andasse
Ciascun de' vostri, o a splendido convito:
Ma v'attendea lo scuro
Tartaro, e l'onda morta;
Nè le spose vi furo o i figli accanto
Quando su l'aspro lito
Senza baci moriste e senza pianto [3]).

Come i muti occhi del poeta ebbri di lagrime hanno contemplato lungamente e pietosamente gl'Italiani morti in Russia, ch'egli ci rappresenta con la commozione presente d'un fratello superstite!

Cadeano a squadre a squadre
Semivestiti, maceri e cruenti,
Ed era letto agli egri corpi il gelo [4]).

[3]) Canz. *All'Italia.*
[4]) *Per il monumento di Dante.*

E i volti de' nostri antichi, espressi come sur un bassorilievo nella canzone *Ad Angelo Mai*: Dante doloroso e sdegnoso, il Petrarca assorto in un suo pianto d'amore, il Colombo eretto fra gli astri e il mare, l'Ariosto sorridente alle favole luminose e agli errori felici, il Tasso smarrito e delirante nella piaggia inabitata del mondo; l'Alfieri immacolato e fremente? E le spose di Sparta, e Virginia dal «bianchissimo petto», nella canzone *Per le nozze della sorella Paolina?* E altre molte commemorazioni eroiche dello stesso genere, che ciascuno ricorda?

Quest'affinità sentimentale del Leopardi con gli spiriti eroici, segnatamente dell'antichità, era imperiosa a tal segno, che almeno due volte egli non potè tenersi di non raffigurar se medesimo in due personaggi famosi per la generosità della loro natura e l'acerbità del loro destino: dico, Bruto minore e Saffo. Le due canzoni che recan codesti nomi ritraggono la loro importanza dal manifesto intendimento del poeta d'adombrarvi due suoi stati d'animo.

Sì: Bruto e Saffo gittano volontariamente la vita, dopo l'amara esperienza, che la virtù per sè sola non basta a difendere dall'oppressione degli uomini e della sorte. Ma non per ciò i due nobili spiriti si rassegnano o vengono a patti: vinti, sono; domati, no. La loro coscienza morale poggia più alto che la legge sociale, più alto che la legge del fato; e invece di sottomettersi, ei s'accampano tragicamente feroci incontro all'infinito, e lo chiamano in colpa dell'enorme ingiustizia.

Qui veramente si comincia a sentire la significazione eroica di tutta l'opera di Giacomo Leopardi. Anche prima di que' due canti, egli aveva dimostrato il suo giovanile fervor di battaglia in difesa della patria moribonda:

L'armi, qua l'armi: io solo
Combatterò, procomberò sol io.
Dammi, o ciel, che sia foco
Agl'italici petti il sangue mio; [5])

[5]) *All'Italia.*

e s'era altrove rammaricato:

> Ahi non il sangue nostro e non la vita
> Avesti, o cara; e morto
> Io non son per la tua cruda fortuna [6]),

Ma nelle due composizioni d'argomento storico, il poeta s'è ritto per la prima volta contro il cieco destino, nel nome d'un ideale supremo e incorruttibile di verità e di bontà; ha lanciato la sfida all'iniqua necessità della vita in nome dell'Illusione e del Sogno, che sono la sua voce interiore, il fulgore della sua rivelazione.

È propriamente straordinario che, in questi ultimi tempi, la scienza abbia fatto un carico al Leopardi della sua « mancanza assoluta di adattamento all'esistenza »; quasi che codesto dissidio fra l'immaginato e il percepito, fra l'ideale e il reale, non fosse per l'appunto la gloria suprema di tutt'i grandi poeti. Un poeta che, come il dottor Pangloss, giudicasse il mondo in cui vive il migliore de' mondi possibili, non avrebbe più nulla a dire: sarebbe un onesto mercante di rime per monacazioni e per nozze, come purtroppo ce ne furon tanti ne' nostri secoli di decadenza, il Seicento e il Settecento. Soltanto il tormentoso disdegno della vita presente può stimolare il poeta a cercare la liberazione attraverso la selva del dolore e del male. Se Dante fosse rimasto contento alla sua Firenze, egli non sarebbe stato tratto in ispirito a contemplare quel suo mondo tenebroso e fiammante della *Commedia*. Se l'Ariosto si fosse appagato della corte del cardinal d'Este, non avrebbe risuscitato col sorridente sospiro del suo desiderio il gentil mondo cavalleresco d'Orlando e d'Astolfo, d'Angelica e di Fiordaligi, degli amori ideali e delle ideali battaglie.

Anche il Leopardi, certo, non seppe adattarsi all'esistenza che gli fu data in sorte: appunto per questo fu un

[6]) *Sopra il monumento.*

grande poeta. Egli fu il grave ed altiero cavaliere del Sogno contro i mostri e i tiranni della vita ordinaria. Era un troppo sparuto cavaliere, povero Leopardi, gli è vero; ma il suo eroismo a noi pare tanto più alto e più nobile, quanto il suo corpo era più fiacco e più rattrappito, quanto più misera era la sua condizione. I mostri e i tiranni l'atterrarono e lo lacerarono, gli è vero anche questo; pure, come il generoso hidalgo della Mancha al barbier mascherato, egli non cessò mai di protestare: — Dulcinea è la più bella donna del mondo, e io sono il più infelice cavaliere della terra: ma non conviene che la mia debolezza paia rinnegare quella verità. Trapassatemi con la lancia, cavaliere.

III.

Di questa sua eroica tristezza si colorano in fatti tutt'i sentimenti del poeta: l'amor di patria, l'amor della donna, il sentimento della bellezza, il sentimento della natura, il sentimento sociale, il sentimento di sè, il sentimento della morte.

Fu detto che il Leopardi non ebbe sentimento della natura. In vece non l'ebbe soltanto, ma l'ebbe soprattutto nella sua forma eroica. Il Leopardi amò gli astri, le piante, gli animali a tal segno, che spesso trasfuse e confuse la sua propria anima nell'anima dell'universo. Alla luna si rivolge come a una sorella: « o graziosa luna »; nel passero solitario ritrova un compagno, incurante, com'egli, di spassi e d'allegria; confida alle « vaghe stelle dell'Orsa » le sue passate illusioni e l'angoscia presente; ha un accento di simpatia per la lucciola e per la rana, per il silenzio dell'aurora e per il verdeggiare del prato, per i faggi pensosi e per i funerei cipressi; ritrova la sua stessa solitaria alterezza nella ginestra, il fiore del deserto. Ma gli spettacoli ch'ei predilige e su' quali s'indugia più volentieri son quel-

li della natura sublime: l'orror tumultuoso della tempesta e il silenzio mortale della pianura sconfinata. Come lo Shelley abbandonava il suo cuore alle penne del vento occidentale, così esclama il Leopardi:

Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra' nembi, e noi la vasta
Fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
Fiume alla dubbia sponda
Il suono e la vittrice ira dell'onda.

Questo pensiero è ripetuto altre volte; ma ancor più frequente è l'amore della solitudine sterminata e dell'infinito silenzio. Qui il poeta sente l'anima sua aprirsi, esulare rapita, effondersi nelle apparenze, penetrarne la significazione, annegarsi in quelle, divenir tutt'una cosa con la natura. Questo poeta sitibondo d'infinito non trova pace se non nel grembo materno della natura infinita.

Tien quelle rive altissima quïete;
Ond'io quasi me stesso e il mondo oblio
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
Giaccian le membra mie, nè spirto o senso
Più le commuova, e lor quïete antica
Co' silenzi del loco si confonda.

Così nella *Vita solitaria*; e nell'*Infinito*, dopo aver immaginato, oltre la siepe, spazi interminati e sovrumani silenzi e profondissima quiete:

Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Se veramente, com'ebbe a dire con tanta penetrazione l'Amiel, «un paesaggio è uno stato d'animo», questa forma del sentimento della natura in Giacomo Leopardi ci dà la misura della sua anima eroica. Tutti i profeti, tutti i grandi rivelatori, Buddha, Gesù Cristo, Maometto, ama-

rono la solitudine, la solitudine in cui l'anima assorge a comunione diretta con l'infinito vivente, ode le mute voci innocenti e, purificata dalla pace originaria degli alberi, delle montagne e del cielo, è meglio disposta ad accogliere, nel silenzio sacro ed augusto, la parola che avanti non fu proferita.

Anche eroico ebbe il Leopardi il sentimento di sè. Io credo inutile qui riferire tutti que' luoghi ne' quali egli confessa il desiderio « forse smoderato e insolente » di gloria, l'odio della « vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione », la risoluzione « di non inchinarsi mai a persona del mondo », insomma la fierezza e l'ambizione, virtù propriamente eroiche. Ma dove appare più intera e più dominatrice la coscienza della sua elevatezza morale è in certi gruppi di versi, ricorrenti qua e là nell'opera sua, in cui, non ostante la sua natural verecondia, egli è tratto a campeggiare superbo dinanzi l'avvenire in un'attitudine ben rilevata e veramente magnanima. Così il prode suicida dal *Bruto minore*:

> Quando nell'alto lato
> L'amaro ferro intride,
> E maligno alle nere ombre sorride;

così il verso magnifico della canzone *A un vincitore nel pallone*:

> Nostra vita a che val? solo a spregiarla;

così direttamente il poeta, nel *Pensiero dominante*:

> Sempre i codardi e l'alme
> Ingenerose, abbiette
> Ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
> Subito i sensi miei;
> Move l'alma ogni esempio
> Dell'umana viltà subito a sdegno.
> Dì quest'età superba
> . . . . . .
> Maggior mi sento;

così finalmente nell'invocazione alla morte della canzone *Amore e morte*:

> Me certo troverai, qual si sia l'ora
> Che tu le penne al mio pregar dispieghi,
> Erta la fronte, armato,
> E renitente al fato....

Chi scrisse queste e altrettali parole, che squillano come trombe di guerra, sarà stato, per colpa degli uomini e della fortuna, infelice ed infermo; ma la sua anima era un'anima antica; degna, sotto altre spoglie, che Plutarco ne ragionasse o che la cantasse Simonide. In questo proposito il Carlyle ha una considerazione vera e profonda, che voglio qui riferire: « .... L'eroe può essere poeta, profeta, re, prete, ciò che voi volete, secondo l'ambiente in cui gli accade di nascere. Confesso che non riesco a figurarmi un uomo veramente grande, il quale non potesse essere *ogni* specie d'uomo. Il poeta che sapesse soltanto sedere, componendo strofi, al suo scrittoio, non comporrebbe mai strofe che valesse molto: egli non potrebbe cantare l'eroe guerriero, ove non fosse capace egli stesso di guerresco eroismo ». Ebbene: tra i versi che su ricordammo, ve n'ha che sono duelli e battaglie.

IV.

Giacomo Leopardi passò la vita a propugnare tutte le cause più nobili, più infelici e più disperate; se non che la sua ira arse più sfavillante contro l'ingiustizia della natura e del fato, che contro quella degli uomini. Nessuna cosa a lui pareva più manifesta e palpabile che « l'infelicità necessaria di tutt'i viventi ». [7]) Di guisa che in fondo, per lui, la violenza non aggiungeva o toglieva nulla alla mi-

[7]) *Dialogo di Timandro ed Eleandro.*

seria nativa nè del prepotente, nè della vittima. Egli stesso dichiarò, per bocca d'Eleandro, che non tanto cercava mordere ne' suoi scritti la nostra specie, quanto dolersi del fato. Vedeva bene la crudeltà, l'oppressione, il pervertimento, il dolore; ma li teneva mali perpetui e irreparabili:

Sempre il buono in tristezza, il vile in festa
Sempre e il ribaldo: incontro all'alme eccelse
In arme tutti congiurati i mondi
Fieno in perpetuo: al vero onor seguaci
Calunnia, odio e livor: cibo de' forti
Il debole, cultor de' ricchi e servo
Il digiuno mendico, in ogni forma
Di comun reggimento, o presso o lungi
Sien l'eclittica o i poli, eternamente
Sarà, se al gener nostro il proprio albergo
E la face del dì non vengon meno [8]).

Infatti, l'incessante, la suprema battaglia del Leopardi fu quella combattuta contro l'ignoto potere ch'egli chiamò a volta volta fato, destino, natura; più brutto perchè nascosto, più feroce perchè inafferrabile. Su le umane creature tribolate e schiacciate da quel potere, profuse il poeta un'onda di pietà inestinguibile, un balsamo di tenerezza infinita e soave. E, come portava la sua eroica natura, egli s'accese quasi soltanto di ciò su cui gli pareva che il fato vibrasse più furibondo i suoi colpi nascosti.

Nell'anno 1818, in una casetta posta dirimpetto al palazzo Leopardi, dal lato di mezzogiorno, abitava il cocchiere del conte Monaldo, tal Fattorini, con una sua figliuola di poco più che vent'anni, Teresa. La Teresa era bella e gentile; ed empieva le stanze e la via del suo canto e del rumore della sua spola. Il Leopardi la vedeva e la stava a sentire dalla finestra. Null'altro.

[8]) *Palinodia.*

Improvvisamente Teresa, assalita da tisi, è spacciata dal medico. E allora la contemplazione presso che distratta del poeta si concreta in amore. E scrisse la sua prima canzone su quell'amore, *Per una donna malata di malattia lunga e mortale*. Soltanto un gran cuore eroico potea sentire a tal segno il fascino lacerante della sventura.

Ma per Giacomo codesta morte avea pure qualcosa di singolarmente crudele. Quella giovinetta era giovine e bella; era soprattutto innocente; aveva diritto alla vita, ai fiori, al sole, all'amore. Quel repentino distaccarsi da tutto ciò che splende e sorride, dalle braccia della madre, dalle carezze delle compagne, dalla primavera luminosa e fragrante, per discendere tacita e sola nella paurosa regione della tenebra fredda e dell'interminato silenzio, come doveva parerle iniquo ed amaro! Perchè quella giovinezza distrutta? Perchè quell'innocenza conculcata ed oppressa? In un caso compagno, un altro poeta, un poeta sovrano, pone in bocca a re Lear una frase che fa venir freddo:

> No, no! più vita tu non hai!... Ma il cane,
> Ma il cavallo, ma il topo han fiato e vita,
> E per te spento è dunque ogni respiro?....

Il qual pensiero, ne' termini d'una compostezza tutta greca di forma, è espresso dal Leopardi con que' versi delle *Ricordanze*:

> I giorni tuoi
> Furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
> Il passar per la terra oggi è sortito.

Sì: tutti vivevano; vivevano i vecchi, i deformi, i perversi: la sola Teresa, la sola Silvia, la sola Nerina non viveva più. E che aveva ella fatto per meritare così orrendo castigo? Nulla. La sua morte era dunque un capriccio del destino cieco o maligno. E già fin da quella prima canzone è formulata la terribile accusa:

> E, chi diritto guata,
> Nostra famiglia a la natura è gioco.

Or che potea fare il poeta per quella sua cara morta? Ciò che niun altro se non un grande poeta può fare al mondo. Il destino le aveva tolto la bellezza, la giovinezza, la vita terrena: ebbene; il poeta le darà la bellezza, la giovinezza, la vita ideale ed eterna, lo splendore del Sogno. Se il destino fosse stato benigno a Teresa, e convenientemente sposata a un terrazzano di Recanati, ella avesse vissuto tranquilla fino all'estrema vecchiezza, ora probabilmente ella sarebbe morta, interamente morta per noi: non sapremmo il suo nome, non la vedremmo, non la conosceremmo, non l'ameremmo. Ma il destino le fu avverso; e il nobile poeta la compensò, riassumendola dal suo sonno mortale a' cieli immortali dell'arte, in una primavera che non ha fine, su l'isola eroica dove ella, sotto il nome di Silvia e Nerina, erra con le sue maggiori sorelle, la tremebonda Francesca e la maliziosa Fiammetta, l'ingenua Miranda e Ofelia delirante tra i fiori, la sognante Mignon e Margherita invano plorante sotto la tumultuosa minaccia dell'organo formidabile. E di secolo in secolo la bruna tessitrice di Recanati sorriderà e canterà sempre, viva nella vita degli uomini; e i garzoni esprimeranno co' versi composti dal poeta per lei i loro affanni d'amore, e le fanciulle in lei si compiaceranno, e le invidieranno la leggiadria, la grazia e forse persin la sventura, ond'ella meritò la sua spirital gloria perenne.

Nulla di più gentile e di più eroico ad un tempo che questo culto dell'amore defunto serbato in cuore dal poeta fino al termine della sua vita. Egli non può risalutare la patria, nè rivedere la primavera, senza che il pensiero della sua morta, come profumo di viole avvizzite, non giunga fino a lui e non gli muova nel core la torma de' sogni dimenticati. Persino a Torre del Greco, negli ultimi giorni della sua vita, narra il Ranieri, il poeta « si compiaceva di udire il canto di una giovinetta fidanzata ad un figliolo del fattore, e che aveva ancor essa il nome di Silvia ».

Amò di nuovo in Firenze il Leopardi fra il 1831 e il 1833, e questa volta con un ardor di passione così intensa e divoratrice, che basta a dar la misura del vigore dell'anima sua. Era l'amore fatale, invincibile, onnipossente; in cui sensazioni e pensieri, memorie e speranze, tutto è travolto nella fiamma turbinosa del presente; in cui la cieca inesplicabile passione della creatura per la creatura confonde tutti i terrori, tutti i dolori, nella suprema felicità d'una mutua adorazione. Io non credo che un altro poeta in tutta la nostra letteratura, fuorchè Dante nelle canzoni pietrose, abbia sentito ed espresso codesto amore con altrettanta veemenza. Le immagini adoperate dal Leopardi per la sua rappresentazione interiore, sono terribili a un punto e sublimi. Quel pensiero gli sta nella mente

siccome torre
In solitario campo; [9])

ei sorride alle minacce del pericolo e della morte; disprezza e calpesta i giudizi del volgo, i quali condannano un amore colpevole; codest'amore è diletto e delirio, in cui egli respira; è la potenza fulminatrice, è la procella del desiderio

Che già, rugghiando, intorno intorno oscura. [10])

La dolcezza dello spasimo è tale, che il poeta implora la morte,

Bella Morte, pietosa
Tu sola al mondo de' terreni affanni.

È questo un tratto di psicologia lirica, che mi pare mirabile di forza e d'originalità. Da un eguale tumulto di sentimenti in una circostanza non troppo dissimile, Ric-

[9]) *Il pensiero dominante.*
[10]) *Amore e morte.*

cardo Wagner ricavò un de' passaggi più intensamente commossi del suo poema musicale di *Tristano e Isotta.* I due amanti, seduti sur una panca fiorita, son l'uno fra le braccia dell'altra, nella dolcezza d'un languor sonnolento. Durante questo silenzio indicibile, l'orchestra versa, tra il tinnir luminoso dell'arpe, gli splendori e le voluttà dell'augusta notte nuziale. Ma d'improvviso risuona, ammonimento profondo del fato, la voce di Brangiana, che veglia invisibile su l'alta torre. — Odi tu, mia diletta? — esclama Tristano. E Isotta susurra: — Lasciami morire. —

V.

« L'historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo », scriveva l'anonimo de' *Promessi Sposi;* e la poesia del Leopardi fu veramente una guerra illustre contro il Fato e la Natura.

> Guerra mortale, eterna, o fato indegno,
> Teco il prode guerreggia
> Di cedere inesperto,

egli sentenzia nel *Bruto minore;* e tale per tutta la vita fu l'atteggiamento del poeta. Qua sono gli uomini, pervertiti, derisi, flagellati, schiacciati dal Fato; lassù, oltre le nubi, nell'impero dell'inaccessibile e dell'impenetrabile, è il Fato, cieco, onnipossente, feroce. Il poeta tenne dagli uomini, e adoperò le straordinarie energie del suo pensiero e del suo sentimento a discoprire e numerare a una a una tutte le nequizie dell'atroce persecutore, a cercare e divulgare tutte le maniere per ischermirli da' colpi di quello. Tale fu l'egoismo di Giacomo Leopardi, che, pur negli ultimi anni della sua vita, non si stancava di ripetere: « Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva... sono solito e pronto a eleg-

gere di patire piuttosto io, che esser cagione di patimenti agli altri... Di modo che io non lascio di procurare agli uomini per la mia parte, posponendo ancora il rispetto proprio, quel maggiore, anzi solo bene, che sono ridotto a desiderare per me stesso, cioè di non patire ». [11])

Quasi ciascuna composizione del grande Recanatese è un'accusa contro il destino; sicchè non mette conto di documentare l'odio del poeta alla forza oscura e implacabile che regge, secondo lui, le sorti del mondo. Ma non è inutile il rilevare l'affettuosa sollecitudine con la quale egli s'ingegna di trovar modo a riparare o lenire l'infelicità necessaria de' suoi compagni di pellegrinaggio.

Parecchi mezzi adatti a un tal fine propose il Leopardi. E, primo fra tutti, la contemplazione della Bellezza ideale.

Non mai, forse, quanto nel nostro secolo, i poeti si prefissero il culto della Bellezza. In Francia, il Gautier non diede altro scopo all'opera sua che l'esclusiva manifestazione della bellezza; il Baudelaire, che le dedicò un inno, prescrisse che « il principio della poesia è, strettamente e semplicemente, l'aspirazione umana verso una Bellezza superiore »; [12]) il Leconte de Lisle impose a' Parnassiani della sua scuola di bandire il turbamento dalla poesia per non oscurare in alcun modo

L'hymne mélodieux de la sainte Beauté.

Or tutti codesti poeti della Bellezza, e altri che son venuti assai dopo, non hanno in fondo mirato se non alla rappresentazione della bellezza sensibile, vale a dire della bellezza inferiore. Le donne belle, le statue belle, le fontane belle, gli ori, i marmi, le séte, i cavalli, i cigni, i leoni, tutto ciò che alletta i sensi per il decoro, la grazia e

[11]) *Dialogo di Timandro ed Eleandro.*
[12]) *L'Art romantique*, Paris, 1880, p. 167.

la maestà della forma esterna, ha costituito e costituisce il materiale di codesta poesia.

Il Leopardi, in vece, ebbe della bellezza un sentimento più elevato e più poetico. Si può dire ch'egli, nonchè ricercare, evitasse di proposito la contemplazione e l'espressione della bellezza materiale e sensibile. Ne' suoi versi non è mai ricordata nè una tela, nè un monumento, nè una qualunque particolar forma di codesta bellezza. La bellezza ch'egli si raffigura ed invoca è la bellezza intellettuale, l'ideal tipo di bellezza che ciascuno ha in sè, ma che appunto per questo non si ritrova intero in alcuna forma visibile. Non ch'egli neghi la virtù e la nobiltà delle arti, le

care arti divine
Conforto a nostra sventurata gente; [13])

ma par che anteponga d'assai l'adorazione silenziosa ed ardente della Bellezza nota a lui solo, irrivelata, incontaminata, suprema.

Il Leopardi non la descrisse: egli sentiva che, se la poesia non ha mezzi sufficienti a rappresentare con pienezza estetica un oggetto sensibile in tutt'i suoi particolari, anche meno può confidarsi di tradurre in una lineazione determinata a parole la mobile e luminosa parvenza del Sogno. Come Omero si contentò di rivelarci la bellezza d'Elena nello stupore de' vecchioni di Troia che la seguon degli occhi varcante alla porta Scea, così il Leopardi, buono alunno de' Greci, ci scopre la bellezza della donna ideale negli effetti che ne riceve l'anima sua.

Ella gli si dimostra così divina all'aspetto che, non soltanto si cercherebbe in vano su la terra chi le somiglia, ma ella medesima, tale qual'è, se apparisse in forma sensibile, sarebbe, per ciò stesso, assai men bella di prima. Basta

[13]) Canz. *Per il monumento.*

amar lei perchè la vita divenga beatitudine; onde soggiunge il poeta:

E teco la mortal vita saria
Simile a quella che nel cielo india.[14])

L'espressione meno imperfetta di tale bellezza gli pareva la musica:

Simile effetto
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar.

La musica, in fatti, è quasi la forma fluida e invisibile del nostro incosciente. Le arti plastiche non ci posson dare se non un aspetto soltanto dell'ideale; la musica, in vece, la musica inafferrabile, penetrante, leggiera, molteplice, senza una significazione determinata e appunto per questo pregna di mille significazioni le più segrete e le più immemorabili, ci dà l'anima profonda delle cose, la voce misteriosa di ciò che il nostro intelletto non riesce a comprendere. Se l'immagine non paresse arrischiata, io vorrei dire che la « cara beltà » del Leopardi è quasi un notturno dello Chopin concretato in una spiritale visione di beata Beatrice.

Anche le immaginazioni, le illusioni, i cari inganni sono raccomandati dal poeta a lenimento del necessario dolore. « Io non lascio tuttavia negli stessi libri, dice il suo Eleandro, di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo ed esalto quelle opinioni, benchè false, che generano atti e pensieri nobili e forti, magnanimi, virtuosi ed utili al ben comune o privato; quelle

[14]) *Alla sua donna.*

immaginazioni belle e felici, ancorchè vane, che dànno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo, e infine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari: i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia ». Appunto per codesto il Leopardi rimpiange ed esalta di continuo la giovinezza, dispensatrice gentile delle illusioni; loda i tempi favolosi, quando le candide ninfe si trastullavan ne' fiumi e nelle fontane, e la bionda Artemide, liberata della faretra, scendeva ne' caldi flutti a terger la polvere e il sudore dalle membra virginee; invidia a' selvaggi di California la loro ignoranza e la loro incuranza de' problemi dell'esistenza; si duole ch'egli medesimo non sia riuscito a rattenere le vagabonde speranze della prima età, e a lasciarsi trarre senza pensiero dal vario torrente delle chimere mutabili. Ahimè! con che cuore, dopo aver fatto la triste esperienza del vero, doveva l'infelice poeta ammonire gli altri che se ne tenesser lontani!

Finalmente una nuova difesa contro il male e il dolore avea trovata il Leopardi su gli anni estremi della sua breve esistenza. Alla stirpe degli uomini perseguitata dal fato, egli propose la confederazione di tutti contro il comune nemico. Il più insigne critico del nostro tempo, Francesco De Sanctis, a cui non isfuggiva alcuna piega dell'anima ch'egli si prefiggea di scrutare, notò in tal proposito: « Accanto a questa filosofia della consolazione e della rassegnazione ci ha una morale eroica e civile che predica la lotta contro il male e, come dice Leopardi, contro il Fato e la Natura... Questa morale eroica, fondata sull'affratellamento di tutti gli uomini contro il destino, quantunque rimanga astratta e sia contraddittoria ed impotente, è la parte più originale e altamente poetica del pensiero leopardiano » [15])

[15]) *Studio su G. Leopardi*, Napoli, 1885, p. 284.

Codesta morale apparisce la prima volta nella *Ginestra*, composta a Torre del Greco nell'autunno del 1836, sette o otto mesi avanti che il poeta morisse. Il De Sanctis non badò forse a codesta data; la quale dimostra che il poeta mancò proprio in quel punto ch'egli apriva una via più praticabile, una mèta più umana alla propria filosofia. Chi sa, se fosse vissuto, che il suo odio del fato non fosse trapassato dalla commiserazione e dallo scherno per gli uomini a un amore attivo e fecondo, a una larga simpatia consolante, come quella dello Schiller e dello Shelley?

Nel canto della *Ginestra* palpita veramente il gran cuore eroico del nostro infelice poeta. Egli comincia con esaltare la ginestra generosa e gentile, la quale sparge i suoi cespi odorosi dove non ardisce attecchire alcun altro albero o fiore, e s'appaga di stare ne' luoghi della tristezza

E d'afflitte fortune ognor compagna. [16])

Il funereo spettacolo della circostante rovina suggerisce al poeta accese parole di sdegno contro il suo secolo, il quale, con orgoglio smodato, va promettendo, in nome della scienza, una felicità ch'è troppo oltre la natura dell'uomo. E qui egli espone la sua morale consolatrice. Negare il male che regge le sorti del mondo è stoltezza e viltà; vera nobiltà è quella di chi, confessando la miseria a cui ci volle condannati la sorte, soffre senza chieder mercede; non accusa ingiustamente del proprio danno i suoi fratelli incolpevoli e oppressi al par di lui; non s'arma contro di loro; non li calunnia e non li contrista. Solo riparo alle insidie del fato è una confederazione di tutti gli uomini, i quali si amino, si soccorrano, si confortino l'un l'altro, con carità inestinguibile, con pietà resa più sacra e più commovente dall'angoscia comune.

È un sogno, si potrà dire; ma non è il sogno d'un egoi-

[16]) *La Ginestra.*

sta, nè d'un degenerato, rispondo. È il sogno di due soli altri poeti del secolo, forse i più alti, il Goethe e lo Shelley. È il sogno supremo di Faust:

Apro spazi novelli a' mille e mille
Che vengono a occuparli, non in una
Indifferente sicurtà, ma nella
Libera attività dell'esistenza.
Campi verdi e fecondi! Uomini e armenti,
A lor bell'agio sul recente suolo,
Si spargono pe 'l colle, ove s'addensa
Un gran popolo industre e ardimentoso.
Qui dentro è un paradiso. Urti di fuori
Il tempestoso flutto, e violento
Prorompa: ecco, si pigia d'ogni parte
La folla per richiudere la breccia.
. . . . . .
Così l'uomo, il fanciullo ed il vegliardo
Fra i pericoli invano minacciosi
Trascorron gli anni coraggiosamente.

È il sogno supremo di Prometeo:

.... l'uom vero finalmente io vidi,
Non servo, non signor, ma onninamente
Libero, incircoscritto ed a sè pari;
Non più caste, tribù, genti, linguaggi,
Ma un'immensa famiglia, un popol solo
Disdegnoso di pompe e di terrori,
Giusto, savio, gentil, re di se stesso.

Ma chi può sognare di tali sogni, deve aver lungamente ragionato con l'austere montagne e col firmamento a notte alta popolato di stelle, delle sorti degli uomini; deve aver sentito passare nel proprio cuore armonioso tutte le voci della vita, e aver accolto nell'anima propria tutto il dolore del mondo.

A chi poi dicesse che il Leopardi avrebbe in ogni modo dimostrato d'amare più gli uomini, se avesse taciuto o dis-

simulato la loro infelice natura, io non opporrò le ragioni recate da lui in più luoghi delle lettere e de' dialoghi; ma mi contenterò a riferire le parole d'un uomo non sospetto, almeno fin ora, di tepidezza e d'indifferenza sociale. «... È inutile, dice Giuseppe Mazzini; checchè si faccia, le parole dell'apostolo, *tutta la creazione geme*, proromperanno dagli intelletti più nobili ovunque un intero ordine di cose e d'idee si mostrerà esaurito, ovunque ogni fede sociale sarà sparita. Soffrite in silenzio, voi dite? No; gridate dall'alto de' comignoli delle vostre case, suonate a stormo, annunziate con ogni mezzo il pericolo, però che non si tratta solamente di voi, ma de' vostri vicini e di tutti. Il silenzio è sovente un dovere, quando siamo soli a patire: è sempre colpa gravissima, quando milioni d'uomini soffrono». [17])

Salvo che domani o doman l'altro la scienza non venga a proporre che pur il Mazzini fu un egoista e un paranoico. Non si sa mai!

VI.

Ma certo il più meraviglioso sollievo che il Leopardi, senza cercarlo, procacciasse a' mali degli uomini, fu la sua stessa poesia. Il disinganno, l'accoramento, la solitudine, la disperazione vi sono infusi dello spirito leniente e soave dell'armonia; il dolore vi si fa musica. E la musica del Leopardi non somiglia ad alcun'altra. Ei rigettò la strofe uniforme, la quale pareva tradire già tanta spreoccupazione interiore, che il poeta potesse badare al misurato ricorso di certi versi e di certe rime; ei bandì i versi agili e brevi, i quali sogliono accompagnare l'attiva concitazione dell'anima. Il canto del Leopardi si svolge quasi tutto in una sorta di monodia di soli versi endecasillabi e settenari,

[17]) G. Mazzini, *Scritti*, IV, pp. 244-5.

senza strofi, con qualche rima improvvisa che sembra il mal represso sospiro d'un desiderio o d'un compianto interiore; con qualche rimalmezzo che spezza un verso come un involontario singhiozzo. È una musica triste, eguale, monotona, ma d'una dolcezza senza fine. Vi si sente per entro, insieme con una certa stanchezza d'affanno irrimediabile, quasi il velato fluttuare, il vago apparire e sparire remoto del Sogno inafferabile.

Or codesta musica del dolore riesce a blandire gli spiriti afflitti assai meglio di qualunque espressione d'allegrezza o di pace. Prima di tutto, il canto purifica; e quel riapprendere il nostro affanno così raggentilito dall'arte, ce lo rende meno amaro e più comportabile. Oltre a ciò, una delle più strazianti illusioni che dia il dolore, è quella che chi n'è colpito si creda d'esser solo a patire, d'esser quasi una creatura maledetta e punita fra tutte le altre. Nulla è più angoscioso che codesta coscienza della solitudine nel dolore.

In vece un grande poeta, il quale racconti il dolore di tutti gli uomini e il suo, il quale sia grande appunto perchè tale vien dichiarato da migliaia e migliaia d'uomini che ritrovano in lui la rivelazione sincera e profonda del loro stato d'animo, cancella codesta illusione. Sapendo che noi non siamo soli a soffrire, altre illusioni consolatrici si levano a blandire le ferite dell'anima: dunque c'è pure al mondo altra gente che c'intende e ci compatisce; dunque possiamo chiedere conforto altrui senz'avere a arrossirne, quasi che il nostro dolore fosse il meritato castigo d'una colpa ignorata; dunque la pietà che ci si concede non è un'elemosina, e più tardi noi potremo renderla a un altro sventurato che n'abbia bisogno; dunque il dolore non umilia nè avvilisce, se può divenire così nobile e così bello nel canto d'un poeta, che pure ne fu fatto segno, non ostante l'innocenza del suo cuore e l'altezza della sua intelligenza.

Questi e alrettanti sentimenti di simpatia generosa ed

umana può suscitare e ha suscitati la poesia consolatrice di Giacomo Leopardi, « cuore semplice e ardito », come lo definì un altro poeta sofferente, Alfredo De Musset; cuore innamorato ed eroico, il quale, a malgrado dell'angoscia, del disinganno, dell'ingratitudine, della disperazione, non cessò un istante di dar sangue e armonia, per rivelare agli uomini la parola sacra ed austera ch'egli avea letta nelle pagine oscure dell'universo.

1898.

IL «CONSALVO» DEL LEOPARDI.

I.

« Suo capolavoro il *Consalvo* », scrisse Francesco De Sanctis; « una delle cose più perfette della nostra poesia » lo Zumbini; « Consalvo ha tutta la mellonaggine e la sdolcinatezza d'un eroe metastasiano », Vittorio Imbriani; « Consalvo è un Leopardi sottinteso, non rappresentato », Francesco Montefredini; « come documento umano, secondo dicon oggi, della malattia d'un grande spirito, può aver del valore; come lavoro d'arte, io son persuaso da un pezzo che non ne ha », Giosue Carducci.

Lasciando da parte altri giudizii, o di dilettanti di letteratura o di pachidermi letterari, si riassume in codesti (e ognun vede quanto sieno concordi!) tutto ciò che la critica più nominata ha saputo dire intorno al *Consalvo* di Giacomo Leopardi. Ma bisogna avvertir subito che que' pareri son quasi tutti immotivati: semplici impressioni di primo getto; senza quell'analisi oculata delle determinazioni aderenti al fatto creativo, la quale sovente attenua, o anche distrugge, la prima impressione indistinta e sommaria; senza quel processo critico della fantasia, ch'è la riprova del gusto. Anche occorre notare che, trattandosi d'un poeta come il Leopardi, era più comodo incominciare mettendosi dalla sua parte; e va ricordato sin da ora che nel *Consalvo* son gruppi di versi veramente assai belli, e chi si fermi a questi soltanto, può esser disposto a considerare perfetta l'intera poesia.

Il problema è dunque ancora aperto: è o non è un capolavoro il *Consalvo*? Vediamo di cavarne una soluzione, applicando con metodo la teoria dell'arte creatrice.

Il *Consalvo* del Leopardi reca già nella ispirazione originaria il tarlo che lo corrode: non è punto il prodotto d'una sintesi sola, ma la contaminazione di due sintesi opposte e incoerenti fra loro. L'una è la rappresentazione d'un giovine, schivo ed altèro, il quale, invaghitosi d'una donna, a cui non osò mai confessare il suo sentimento, ne riceve, in punto di morte, un bacio d'amore. L'altra è la rappresentazione d'un altro giovine, il quale, invaghitosi d'una donna che non lo cura, le chiede, in punto di morte, un bacio di pietà. Ciascuna delle due sintesi avrebbe potuto dar luogo a una vera poesia; ma differente dall'altra. Il bacio d'amore, cioè la certezza dell'amor corrisposto, avrebbe suscitato nel moribondo una gioia improvvisa e terribile, e insieme con l'orror della morte, che gli rapisce la felicità appena libata, la smania di vivere ad ogni costo; la disperazione di sentirsi mancare le forze; la gelosia superstite per l'amata che apparterrà forse ad un altro, e così via seguitando. Il bacio di pietà, cioè la certezza umiliante della simulazione, non avrebbe potuto svegliare alcuna gioia nell'orgoglioso Consalvo, ma più tosto un amaro increscimento di sè, una trafittura tanto più acuta quanto più docile sarà stato il consentimento della donna: il moribondo avrebbe compreso che quel bacio non era dato già a lui, ma al «moribondo»; e avrebbe, sì, chiamata, invocata, affrettata la morte, perchè quel bacio sarebbe stato l'ultima prova della distratta commiserazione che la donna aveva sempre avuta per lui.

Il Leopardi mescolò insieme le due ispirazioni: e riuscì falso, contradittorio, discorde, quasi dal principio alla fine. Consalvo è moribondo; non ha amici accanto a sè, perchè ne fu sempre schivo: sola al suo capezzale si trova la bel-

lissima Elvira, ch'è consapevole dell'amore di lui. L'atteggiamento della donna, « già mossa a partir » senza una parola nè un atto, non dico di tenerezza, ma di simpatia, basta a rivelare le caritatevole indifferenza d'Elvira, e come la sua fosse, più che altro, un'opera di misericordia. Ma egli la prende per la mano, e la trattiene. Per dirle che cosa? Consalvo è timido, e non ci si può aspettare uno scoppio di passione disperata e irragionevole, ma più tosto delle parole esitanti e velate; in cui tremi il dolore represso, l'implorazione, un segreto rimprovero ch'ella non si commova neppure della morte di lui — oh questo almeno! Ma Consalvo sa farsi una ragione: è tardi, « l'ora ormai ti sforza », dunque addio. La ringrazia delle sue cure, e che il cielo ne la rimeriti.

Qui la bella

contraddir voleva,
Dissimulando, l'appressar del Fato
Al moribondo;

ma questi (altra prova ch'egli si sente spregiato) protesta di non temere, anzi desiderare ardentemente la morte. E, a questo punto, chiede un bacio:

Elvira, un bacio
Non vorrai tu donarmi? un bacio solo
In tutto il viver mio?

Ora la fantasia si ricusa di raffigurarsi un uomo schivo, disdegnoso, appassionato, qual è rappresentato Consalvo, che domandi un bacio per carità alla donna cui sa di riuscire sgradito. Non si cerca che il proprio piacere: un bacio d'amore che Elvira avesse dato spontaneamente a Consalvo, sarebbe stato la fulminea rivelazione dell'amore d'entrambi, taciuto fino a quel momento e che prorompe improvviso e infrenabile alla morte d'un d'essi: situazione di

meravigliosa bellezza, in cui la passione, il dolore, i divieti umani ormai vinti, la tragica poesia della morte, tutto sarebbe stato la necessaria enucleazione del motivo iniziale, e le figure degli amanti, ella vereconda ma ardita, egli timido ma esultante, avrebbero avuto un possente rilievo. Ma il bacio di pietà, chiesto da Consalvo, che soddisfazione può procurargli? Dei sensi, no certo: contrasta con quel carattere e con quelle condizioni fisiche: sarebbe il residuo d'un appetito volgare. Sentimentale, nè pure: Consalvo sa bene che Elvira non l'ama, e n'ha avuto pur ora la prova. La richiesta del bacio è una determinazione a fatto estranea al carattere di Consalvo quale il poeta l'ha immaginato; e tutto ciò ch'egli dice, avanti e dopo il bacio, è una sequela di pensieri e di sentimenti cozzanti fra loro, e che non si riesce a raunare in una sintesi sola. L'amante appassionato, che trattiene per mano lei già mossa a partire, è egli quel desso che la ringrazia con quella frase convenzionale:

Ti rendo
Qual maggior grazia mai delle tue cure...

con quel che segue? L'amante magnanimo, che dimostra un così fiero dispregio della morte (*Desiata, e molto, come sai, ripregata a me discende, non temuta, la morte*) è poi lo stesso che domanda un bacio come una grazia, su l'indecoroso fondamento, ch'ei non potrà vantarsi del dono, perchè è quasi morto?

Che Elvira, per quanto fredda e restia, consenta a dare quel bacio, sta bene: incoerente è la maniera com'ella lo dà. Se non amava, se aveva sempre dispregiato l'amante, la richiesta di lui, pur in quel momento, le sarà parsa indelicata e importuna: e non avrà accondisceso senza alcun moto di repulsa interiore. Era, in fin dei conti, una cosa fatta per forza. E allora il bacio si spiega, ma non si spiega l'accesa misericordia, nè i « più baci e più » che « tutta be-

nigna in vista d'alta pietà » ella imprime su le convulse labbra dell'amante « rapito ».

Rapito, di che? Gli è che qui, alla prima figurazione, dell'amante spregiato, si sostituisce la seconda, dell'amante riamato:

> Che divenisti allor? quali appariro
> Vita, morte, sventura agli occhi tuoi,
> Fuggitivo Consalvo? Egli la mano
> Ch'ancor tenea, della diletta Elvira
> Postasi al cor, che gli ultimi battea
> Palpiti della morte e dell'amore,
> Oh, disse, Elvira, Elvira mia!

Questo schianto di fervore e di giubilo non si può concepire in un Consalvo spregiato, che mèndichi un bacio di compassione; si può solo intendere in un amante timido, il quale abbia la rivelazione improvvisa d'esser corrisposto. La illusione è certo più ingenua che non possa venir consentito a un uomo, il quale, già in questo stesso colloquio, ha avuto, come vedemmo, prove manifeste dell'indifferenza d'Elvira; ma lasciamo correre. Consalvo, dunque, si tien certo ormai dell'amore d'Elvira. Ecco: il ghiaccio è rotto; il giovine avea scambiato per disamore la verecondia della donna; invece, no: è l'amore che viene a lui, l'amore con le mani colme di gioia, l'amore per cui solo la vita può parer bella, nuova, desiderabile. E le prime parole di Consalvo, dopo quel bacio, lasciano appunto quest'impressione. « Ben sono in su la terra ancor; ben quelle labbra son le tue labbra... cosa incredibil mi par... Morrò contento del mio destino omai... » Fin qui, tutto bene. Certo, poichè è condannato a morire, non può far altro se non ringraziare la sorte almeno di quel beneficio. Ma chiamar poi quella sorte « felice » (« Anzi felice estimo la sorte mia »); sentenziare che due cose son belle al mondo, l'amore e la morte, e ch'egli, avendole entrambe, è il più beato degli uomini, significa sostituire un'antitesi inopportuna alla

spontanea espressione de' propri affetti. O se Consalvo stesso afferma poco dopo che se il suo amore fosse stato appagato una volta, la terra sarebbe divenuta un paradiso per lui; come mai, adesso che il paradiso è così prossimo, egli non prova della morte nè orrore, nè strazio? La coscienza riflessa del poeta prevede l'obbiezione, e pone in bocca a Consalvo una scusa, che ha il doppio difetto di non appartenere a Consalvo, ma al Leopardi, e di non persuadere:

Ahi, ma cotanto
Esser beato non consente il cielo
A natura terrena.

E perchè? Un uomo amato non può dunque sperare altra gioia che un bacio in punto di morte? E Consalvo, persuaso che il suo amore è corrisposto, si rassegna senza rivolta a una così nuova disposizione del cielo?

Tutto il resto della lunga orazione di Consalvo, e del canto, si dibatte fra contraddizioni che sono il necessario risultato della contraddizione originaria. Egli afferma d'aver provato la felicità il giorno in cui fissò Elvira; e poi chiama «fiero» quel giorno, e si fa merito di non averlo maledetto. In alcuni versi, che sono i più belli del canto (da *Alcuno non t'amerà* fino a *io ch'al morir non tremo*) il poeta, per bocca di Consalvo, esprime con amara tenerezza le sue smanie amorose; ma poi gli vien detto che con la morte l'immagine di lei si parte dal suo core «finalmente», quasi con un senso di liberazione a fatto contrastante ai sentimenti e al carattere dell'eroe. E questi non insiste più su l'amore d'Elvira, la sola cosa che dovea stargli a cuore veramente, mentre per lui, per la sua gioia, non si trattava di affermare e di dimostrare con tante proposizioni ch'egli ama Elvira; ma d'accertarsi che Elvira amava lui. Un così ostinato silenzio su questo proposito è un'altra violenza fatta al carattere di Consalvo, se davvero vogliamo crederlo illuso: o se no, riesce incoerente tutto

ciò che precede e che s'accorda, almeno in parte, solo con un Consalvo che creda davvero d'essere amato.

Ma come va che un grande poeta, quale il Leopardi, potè urtar nello scoglio della doppia ispirazione, e quindi nel difetto di quell'unità ed armonia ch'è la vita stessa dell'arte?

Qui ci soccorre la storia. Giacomo Leopardi scrisse il *Consalvo* a Firenze, circa i primi del 1833, mentr'era acceso d'amore per la Fanny Targioni-Tozzetti, che lo compativa e lo derideva. [1]) Il poeta, non potendo averne un bacio d'amore, nella realtà effettiva, volle goderselo con l'immaginazione; non osando confessare alla donna il suo desiderio nella prosa dei rapporti sociali, sperò di significarglielo nel linguaggio dell'arte. Era già una prima violazione della poesia: l'arte non restava pura creazione, ma era piegata a servire a un fine pratico. Così egli cercò trasformare se stesso in Consalvo e l'amata in Elvira; l'ispirazione fu il bacio in punto di morte.

Se il Leopardi si fosse liberato d'ogni vincolo della sua propria vita sentimentale, s'egli avesse lasciato che la sua fantasia elaborasse da sola quella sintesi originaria, il bacio dato da un' Elvira casta e ritrosa all' amante moribondo, che ne la supplicava, sarebbe stata la suprema, irrefrenabile confessione d'un amore taciuto fino a quel punto: Consalvo l'avrebbe chiesto, perchè consapevole di quell'amore segreto: la situazione d'entrambi, la donna che si discopre solo per la pietà della morte, il giovine che non può conseguire la felicità se non proprio in quell'istante che dovrà rinunziarvi, sarebbe stata fra le più tragiche e le più commoventi. Ma Elvira non avrebbe avuto più alcun riscontro nella realtà pratica: la Targioni, leggendo quei versi, non avrebbe certo ravvisata sè stessa nella dolce

[1]) Cfr. G. A. Cesareo, *Nuove ricerche su la poesia di G. L.*, Torino 1894: *Aspasia*.

e appassionata custode d'un amore taciuto, quale sarebbe riuscita Elvira, obbedendo alla legge di quell'ispirazione del poeta. Invece, per i fini del Leopardi, bisognava che la Targioni riconoscesse in Elvira sè, e che quindi Elvira fosse disamorata e non concedesse il bacio se non per misericordia. Ma l'ispirazione iniziale esigeva che quel bacio fosse tenero, acceso, tale che Consalvo potesse gioirne in un supremo delirio di beatitudine: di qui l'incoerenza insanabile, la fredda duplicità di quel bacio che vorrebbe essere a un tempo d'amore e di pietà, dato per forza e per uno scoppio improvviso della passione lungamente repressa, un bacio biforme che contraddice a sè stesso. Cotale ambiguità nel nucleo stesso della creazione produce una continua perplessità ne' caratteri, nelle situazioni, nelle parole, nel ritmo, come vedemmo in parte e meglio si potrebbe vedere con un esame più minuzioso: Elvira gelida, quasi sgarbata da prima, e poi così ardente che non sembra più lei; la quale è costretta sempre a tacere, perchè, in verità, non saprebbe ella stessa che dire, non essendo se non un manichino; Consalvo, da prima timido e incerto, poi più ciarliero che non consenta una vera passione; orgoglioso, ma capace di mendicare una carezza e quasi di speculare su la propria morte; ebbro di gioia per l'illusione dell'amore ricambiato, e a cui par mille anni di morire proprio in quel primo attimo di felicità, e che non ha di meglio da fare che sciorinare apoftegmi su l'amore e la morte.

Così la fantasia del lettore non riesce a riprodurre in sè stessa nè un Consalvo nè una Elvira, che lo soddisfino come forme armoniose di creazione; il dramma le giunge come un cumulo sparso d'immagini arbitrarie, di determinazioni discordanti, ora ambigue, ora superflue, ora contradittorie, le quali non arrivano mai a comporsi in una sintesi chiara, in una unità necessaria e vivente. C'è de' tratti di vera poesia, quelli per l'appunto che son rimasti del-

l'ispirazione originaria, i venti versi dopo il bacio (*Che divenisti allor?* eccetera) e i quindici della confessione d'amore (*Or tu vivi beata* eccetera): e son a punto serviti a generare l'incertezza de' critici quanto al valore di tutto il componimento; ma nella sua integrità, come forma totale, il *Consalvo* è una creazione fallita. Fallita per colpa della preoccupazione pratica e storica: che Elvira rispecchiasse la Targioni-Tozzetti e che la poesia servisse al poeta da mediatrice al suo amore.

II.

In uno degli ultimi numeri del *Mondo*, il prof. Enea Merolli espone e combatte codesto mio giudizio sul *Consalvo* di Giacomo Leopardi. Il Merolli è un critico cólto ed acuto, fin troppo acuto, e ha modi e linguaggio da persona aducata: con lui, dunque, si può discutere.

La mia tesi fondamentale è questa. L'ispirazione originaria di quel canto non è il prodotto d'una sintesi sola, ma la contaminazione di due sintesi opposte e incoerenti fra loro: la visione d'un giovine schivo ed altero che da una signora, a cui non osò mai confessare la propria passione, riceve, in punto di morte, un bacio d'amore; la visione d'un altro giovine il quale, a una donna che non lo cura, chiede, in punto di morte, un bacio di pietà. E, come un'opera d'arte per esser coerente, cioè bella, deve scaturir tutta dalla unità d'una sola ispirazione, il *Consalvo* riuscì falso, contradittorio e discorde, in somma un capolavoro fallito.

Il Merolli dice che ho torto; e accettando il mio metodo di valutazione dell'opera d'arte, m'attacca, come doveva, alla radice della mia critica. Egli sostiene che ho errato appunto scorgendo due ispirazioni dove non ce n'era che una, e questa m'è interamente sfuggita. Il Leopardi, secondo lui, ha avuto e ha enucleato in tutti i particolari più

caratteristici, una sola visione: quella d'un giovine «che disdegna irreparabilmente il mondo, perchè dal mondo ha ricevuto un torto irreparabile e immeritato», ma che pure ha nel mondo un amore, una donna, cioè quella donna; «ed ecco tutto il suo essere si protende con disperazione verso quella felicità». Si tratterebbe in somma di un'anima agitata da un contrasto tragico: la volontà s'è irrigidita nel disdegno e nel dispetto del mondo; l'istinto primordiale dell'essere lo scaglia verso l'amore: il destino gli ha prescritto la morte; il cuore anela alla vita.

Prima di tutto, qui c'è qualcosa d'equivoco. Che sarà mai quel «torto irreparabile e immeritato», quell'esclusione «ingiusta ed irrevocabile», ond'è stato colpito Consalvo, e a cui egli sdegna di ribellarsi? Qui si tratta di definire la stessa sintesi originaria, l'essenza e l'intimità dell'ispirazione, dal cui grembo dovranno poi sorger le determinazioni, che costituiranno l'opera d'arte nella sua realtà effettiva. Un critico non potrà mai giudicare se tali determinazioni sian proprio quelle esistenti in potenza nella sintesi originaria, se non ha chiara nella fantasia la sintesi stessa. O meglio: poichè la sintesi originaria non si può rilevare che dall'armonia delle determinazioni analitiche, occorre che le determinazioni analitiche, immagini, sentimenti, pensieri, atti, ricompongano la chiara forma dell' ispirazione.

Nel caso presente, i versi del *Consalvo* dovrebbero contenere, sia pure accenni, ma suggestivi e commossi, che ci disvelassero l' idea di quel «torto» e di quella «esclusione».

Or bene: che cosa dice del suo Consalvo il poeta? «Disdegnoso un tempo del suo destino»; ma ora non più, perchè prossimo al «sospirato oblio», la morte. Come già da gran tempo, anche adesso «dai più diletti amici abbandonato», mentre in terra non può avere amici «colui che della terra è schivo». E non c'è altro. Qui pure fluttua

l'equivoco, quell'equivoco che in arte è prodotto dalla vuota generalità. Cosa vede la fantasia? un moribondo dall'aspetto sdegnoso e ch'è stato lasciato solo perfino da' più cari amici. Perchè? Un «torto irreparabile e immeritato», spiega il Merolli. Ma siamo sempre su le generali. Qual è questo torto? E perchè e da chi fu fatto a Consalvo? Per interessarci seriamente all'eroe, noi abbiamo bisogno di rivivere intensamente, intimamente e infinitamente la vita che gli ha creata il poeta, la vita in tutta la sua concretezza, in tutti i suoi particolari, anche in quelli taciuti. Ma come si fa a rivivere un'astrazione, qual è la figurazione d'un uomo «disdegnoso» non si sa di che, «abbandonato» non si sa perchè? Un lebbroso? uno scomunicato? un condannato politico? Si può pensare a tante cose; ma quando in arte si pensa a tante cose, la fantasia non òpera più.

Nel caso presente, il lettore esperto di storia della letteratura, e che sa come il poeta intendesse raffigurare se stesso in Consalvo, pensa alla biografia del poeta — un elemento estraneo alla creazione, ma che in somma l'aiuta ad intendere. Dunque, sì, il Leopardi fu brutto, malato, infelice; e quindi disdegnoso del suo destino: triste come un céro da morto, e però potè essere abbandonato da tutti gli amici. Mettiamo, per adesso, che questo sia «il torto irreparabile e immeritato», questa «l'esclusione ingiusta ed irrevocabile che lo colpisce». Egli s'allontana dal mondo, accetta in silenzio la sua condanna, invoca la morte che già discende su lui.

Ed ecco Elvira.

Chi è Elvira? Una donna bellissima, che egli ama da gran tempo e che non ha mai corrisposto a quell'amore, ch'ella conosce: viene a trovarlo, dice lo stesso poeta «da pietà condotta». Assistere i moribondi è anche un'opera di misericordia. A Elvira il poeta non presta una parola, nè un gesto, nè un'occhiata per l'infelice: ce la presenta

in due sole attitudini: «pur gli era al fianco, da pietà condotta» e «lei, già mossa a partir». L'impressione che se ne riceve non può essere che quella segnalata da me, una visita di convenienza. In vece da que' due soli solissimi tratti, e dal fatto che Elvira era stata la sola a venire (e il poeta ha già detto il perchè: la «pietà»: le donne son più pietose degli uomini) il Merolli riesce a dedurre che Elvira «ha dovuto sorpassare convenienze esteriori», recarsi lì «di sotterfugio scavalcando convenienze sociali»; che «in quell'animo e in quell'amore avverte essa un pregio che la conturba di pietà e la induce a far tutto ciò ch'è a lei possibile per mitigare in quel misero il senso della propria condanna»; che «quella pietà è amore in potenza, e divamperebbe in amore, se per un miracolo la condanna potesse esser vinta»!

* * *

E siamo daccapo con la condanna, quella misteriosa condanna, che deve servire a giustificare tutte le incoerenze del poeta. Ma quale condanna, per tutti gli dèi dell'Olimpo, può avere impedito a Elvira di corrispondere, da anni che lo conosce, all'amore di Consalvo? Si ama un ladro, si ama un tisico, si ama un saltimbanco: o perchè non s'amerebbe un uomo sdegnoso del suo destino e abbandonato dagli amici suoi? E crede davvero il Merolli che tutte quelle belle cose ch'egli ci dice d'Elvira, un poeta come il Leopardi non avrebbe saputo esprimerle, se le avesse immaginate davvero, fuorchè con quelle due insignificanti determinazioni dell'esser «presso» e dell'esser venuta sola? Ma Elvira, continua il critico, non poteva per prima accennare a quell'amore «senza metterne in rilievo, contro ogni suo volere, l'assurdità». Quale assurdità? Ah già! quella che non sappiamo, il solito mistero del torto e della condanna. Ma chi ha mai detto che Elvira

dovesse parlar d'amore? Una donna può dire tante belle cose, per dimostrare il suo sentimento ad un uomo, senza fargli una dichiarazione! Kitty Bell, nello *Chatterton* del De Vigny, può servire d'esempio.

Ma se tace Elvira, Consalvo parla anche troppo. Prende la mano di lei, già mossa a partire (« il che vuol dire, commenta il critico, di testa sua, ch'essa in realtà si era mossa in idea... ma indugiava ancora carezzevolmente presso il malato come in un'attesa inconsapevole di qualche cosa d'ineffabile »: o se no, cosa avrebbe dovuto fare? strappar via la mano e fuggire?), e le offre de' ringraziamenti, un po' accademici, « delle sue cure ». La bella impallidisce e ànsima a udir parlare di morte, perchè, osserva lo stesso Leopardi, uno che dà l'ultimo addio, stringe il core a chiunque, « ancora ch'estranio sia ». Ma per il Merolli è uno « sconvolgimento fisico » che fa pallida e anelante la bella donna. Può darsi, ma questo è nè più nè meno di quello che sarebbe accaduto a qualunque altra donna, specie se amica del moribondo. E qui seguono i versi del bacio.

Io ragionavo così. Dato il carattere di Consalvo, fiero, disdegnoso, magnanimo, quale ce l'ha descritto il poeta; dati i rapporti fra Consalvo che ama appassionatamente, da lungo tempo, in silenzio, e Elvira che, pur sapendo di quell'amore, l'ha sempre trascurato e spregiato, e viene a trovare l'infermo solo per un senso di pietà femminile; si può immaginare che Consalvo chieda un bacio ad Elvira? Un bacio d'amore? No: egli sa di non essere amato. Dunque, un bacio di pietà. Tanto vero che l'argomento più persuasivo egli lo chiude in queste parole: « Grazia ch'ei chiegga non si nega a chi muor ». Il che significa: — So bene che non m'ami; ma fallo, come si fa appunto una grazia a un moribondo.

In vece, secondo il Merolli, « Consalvo implora che la sua condanna » la misteriosa condanna! « sia vinta, anche

per un attimo; che, anche per un sol attimo, Elvira l'ami ».

Ora, lasciando stare che il Leopardi non accenna a nulla di tutto ciò, anzi la massima della « grazia » su ricordata proverebbe il contrario, vediamo d'intenderci. Consalvo non è mica un imbecille, e sa bene che significa « amare ». Amare significa desiderare ardentemente la vista, il contatto fisico, la corrispondenza affettuosa e intellettuale della persona amata. E dunque Consalvo implora che Elvira sia presa per lui, anche un solo attimo, d'un « piacer sì forte ». Ciò che non accadde mai quand' egli era sano, vivo, un uomo tra gli uomini (e non accadde perchè a Elvira egli non piacque, e lo sa), domanda che accada adesso, ch'è disfatto dal male. Ed è uno spirito chiaro, forte, disdegnoso, consapevole, quello che concepisce un sì mostruoso progetto! E codesta sarebbe coerenza! e codesta sarebbe umanità! « Egli intuisce, continua il Merolli, nella pietà così viva e così sola di quella donna una possibilità d'amore e vi si attacca con l'istinto convulso del naufrago ». Ma egli non intuisce nulla: la pietà è così poco viva che Elvira non gli ha rivolto una parola, ed era lì lì per andarsene, quando egli la prese per mano, costringendola a rimanere. E « così sola » non significa altro, già lo vedemmo, se non che lei sola era donna e più pietosa di tutti, fra gli amici suoi. Da che altro intuisce « una possibilità d'amore »? Dal fatto che l'ha lasciato spasimare per anni senza badargli?

Per ottenere quel bacio, — la « grazia » fatta a un moribondo, non già a lui Consalvo, — quel bacio di pietà, dunque, per confessione stessa del poeta, il morente aggiunge quest'altre parole:

> Nè già vantarmi
> Potrò del dono, io semispento.....

Che intenderebbe qui un qualunque lettore spregiudi-

cato? Consalvo teme che Elvira non gli conceda quel famoso bacio per timore ch'egli poi, guarito, non se ne vanti, e le dà la lugubre assicurazione che di questo non c'è pericolo, perchè tra poco sarà morto. E così ho inteso io pure. Ma il nostro critico, no. In quella *excusatio non petita* c'è per lui «una folla di sentimenti che fan tumulto insieme» e sarà bene; e c'è soprattutto «la consapevolezza della fatale distanza fra loro, dell'innaturalità del loro avvicinamento, incompatibile con la vita, in cui troppo disordine e disorientamento e pentimento e rancore avrebbe arrecato (ma a chi? perchè? oramai che si sono affiatati!); e, dunque l'insistenza nella certezza della morte e l'incitamento a considerar questa e la mutazione ch'essa induceva nei loro rapporti». E qui pure, per esprimere tutto questo uragano d'affetti il Leopardi non avrebbe saputo trovar niente di più nuovo della promessa che ogni studente fa alla sartina esitante: — Ti giuro che non lo saprà anima viva.

Alla domanda del bacio fatta dal disgraziato, Elvira, che non l'ama, che non l'ha mai amato, che non può amarlo di colpo quasi per un accesso di convulsione isterica, rimane «sospesa e pensierosa». Che fare? La preghiera è forse indiscreta, ma la pietà è più forte di tutto. Si tratta d'un moribondo, contentiamolo! Fin qui tutto va bene. Però non si capisce, esteticamente, la foga improvvisa con cui ella lo bacia e ribacia con tanto fervore: nella figurazione ideale d'Elvira, pietosa, ma sostenuta, e senz'ombra d'amore, un bacio era più che sufficiente: il resto è eccessivo, e nuoce all'unità del disegno. Ma il Merolli non la intende così. Per lui è accaduto questo: Elvira, d'un tratto arde d'amore. Così, senza una parola, nè un atto; senza un precedente plausibile; unicamente perchè il moribondo le chiede un bacio.

«È l'amore» dice il critico. Ma è un amore di nuovo conio. «Che cosa prima rendeva assurda ogni speranza

di Consalvo, ogni corrispondenza d'Elvira? La condanna fisica di Consalvo ». Fermiamoci qui. Cos'è « la condanna fisica » di Consalvo? Se non si tratta d'un altro mistero, e se qui finalmente il mistero è svelato, vorrà dire che Consalvo era, diciamo così, privo degli attributi virili. Sarebbe questo il « torto irreparabile »? Andiamo avanti. « Il destino aveva posto una barriera insuperabile fra i due. Ed ecco ora la morte cancellava quella condanna, travolgeva quella barriera ». In somma, Elvira ora scerne « la vampa di quell'amore senza pari, la luce smisurata di quello spirito così possente e che aveva tanto sofferto, l'incommensurabilità di quella sventura che si perdeva nel nulla. Ed Elvira in quell'attitudine amò: d'un amore puro e solenne ».

Francamente: se questo ha voluto dire il Merolli — benchè l'interpretazione sia audace, tanto audace ch'egli non osa proporla mai chiaramente ed esplicitamente — io mi rallegro con lui per l'originalità della veduta e per l'eloquenza con cui la espone. Sì, un Consalvo così disgraziato e così triste e, al tempo stesso, così innamorato di una bellissima donna, sarebbe stato un magnifico soggetto di poesia. E la sintesi originaria consisterebbe appunto nella visione straziante d'un uomo che si sa fisicamente inetto all'amore e che co' sensi, col cuore, con tutte le radici dell'anima sua anèla disperatamente all'amore.

Ma questa sintesi avrebbe richiesto tutt'altro svolgimento di particolari. Già, il poeta non fa mai il minimo accenno, per quanto velato, a quella sventura del suo già troppo miserando Consalvo; e il silenzio è grave, trattandosi d'un aspetto il più essenziale della sua creazione e senza cui la creazione stessa rimane discordante ed oscura. Ma c'è di più: c'è che Consalvo stesso protesta contro l'insultante invenzione del suo interprete. Egli dice, fra altro, ad Elvira:

Ah, se una volta,
Solo una volta il lungo amor quieto

E pago avessi tu, fora la terra
Fatta quindi per sempre un paradiso
Ai cangiati occhi miei.

Ora se Consalvo mestamente rimprovera Elvira di non averlo appagato almeno una volta, è manifesto ch'egli pure si sentiva capace d'appagarla. Certo, se si traducon que' versi in questa chiosa del Merolli: « Tutto avrei sopportato, se tu avessi potuto in vita far pago l'amor mio », si finisce col darsi ragione; ma si dimostra la coscienza di non averla. « Se tu avessi potuto in vita far pago », non è « se tu avessi fatto pago », che include appunto la possibilità della cosa. E il Leopardi, se non erro, conosceva la lingua italiana.

E più oltre insiste Consalvo:

Lice, lice al mortal, non è già sogno,
Come stimai gran tempo, ahi lice in terra
Provar felicità. Ciò seppi il giorno
Che fiso io ti mirai.

Dunque, la vide, se ne innamorò e sentì che avrebbe potuto esser felice. Come? possedendola, evidentemente. Un inutile, accesosi d'una donna, non avrebbe sperato mai di potere esser felice. L'altra invece non gli corrispose, e ciò fu per sua morte. Ma poteva finire in letizia.

Son due sole testimonianze, capisco; ma ci sono. E dove son quelle in favore della tesi contraria?

Ma c'è anco una testimonianza storica. Il *Consalvo* appartiene a una serie di cinque poesie ispirate dalla Targioni-Tozzetti, fra le quali c'è anche l'*Aspasia*. E qui il poeta schernisce la donna che non ha voluto badargli, e le fa sapere che « ancora nei corporali amplessi » non lei avrebbe egli amato, ma l'amorosa idea della sua mente. Tutte cose che ognun vede quando converrebbero a un uomo, il quale sapesse d'essere quale il Merolli vorrebbe Consalvo.

Che ha fatto dunque il Merolli? Ha sovrapposto arbitrariamente una visione sua a quella del poeta; e poi s'è sforzato, lavorando d'immaginazione, aggiungendo di suo, interpretando il testo a rovescio, avvolgendo ogni cosa nella comoda nube di un misterioso destino, d'adattare le varie parti del poemetto leopardiano alla sintesi propria. Ma non combaciano affatto. Un Consalvo a quel modo non avrebbe mai fatto accorgere Elvira della sua passione così penosamente ridicola; un'Elvira a quel modo, se se ne fosse accorta, avrebbe assai prima amato e consolato quel nobile spirito, pur sapendo che la cosa sarebbe rimasta lì. E la situazione era anche di moda nella letteratura romantica del tempo tutta popolata di tresche arcangeliche.

1924.

A PROPOSITO D'ERMENGARDA [1])

Rilevando non so quale svista di Francesco de Sanctis, gravemente ammonisce Francesco d'Ovidio in un luogo de' suoi *Nuovi studii manzoniani:* «...non vi sono al mondo che due grandi metodi: dei quali l'uno è intuire giusto, ragionar diritto, rifletter bene, verificare tutto, non esprimer nessun pensiero se non dopo averlo maturato; l'altro è intuir male, ragionare storto, non riflettere abbastanza, cedere a un momento di pigrizia o di distrazione, avventurarsi, tirar via». Parole d'oro; le quali non hanno altro difetto che di tacere come si fa a distinguere sicuramente chi intuisce giusto da chi intuisce male, chi ragiona diritto da chi ragiona storto, chi riflette da chi non riflette, e così via discorrendo. In fatti non casca un dubbio al mondo che uno, a cui sembri un capolavoro l'*Adelchi*, poniamo, d'Alessandro Manzoni, dirà che intuisce male e ragiona peggio un altro che tenga per men che mediocre quella tragedia, e quest'altro ribatterà, con eguale diritto, che intuisce e ragiona come una talpa il collega chiarissimo. Gusti!

Se il D'Ovidio, ch'è uomo di non comune intelletto, avesse meditato più intensamente sul problema del metodo, si sarebbe avvisto che il metodo buono, in ogni sorta d'investigazioni, è quello di non confonder tra loro le attività dello spirito e di giudicare i valori di ciascheduna

[1]) *Nuovi studii manzoniani* di Francesco d'Ovidio, Milano, Hoepli, 1908.

secondo le leggi sue proprie e non secondo quelle d'un'altra. Lo spirito può o conoscere o volere o creare: ebbene, incorrerebbe in un errore di metodo chi giudicasse i prodotti della scienza (conoscere) co' principii della ragion pratica (volere) o i fatti morali con le norme dell'estetica (creare), o in fine i prodotti dell'arte con gl'insegnamenti della scienza o della morale. L'intelletto cerca il vero, la volontà òpera il bene, la fantasia crea il bello: sono tre momenti dello spirito separati e diversi, nè si può chiedere all'uno l'attuazione di ciò che occorre soltanto negli altri.

Codesta sola considerazione sarebbe forse bastata a aprir gli occhi al D'Ovidio, quand'egli scrisse e divulgò quel suo troppo ammirato discorso *L'arte per l'arte*, a cui non resta altro pregio oramai che d'aver procacciato al critico napoletano l'onore, per altri rispetti degnissimo, d'un seggio al Senato. Fra le molte, dirò così, distrazioni di quel lavoro, c'è pur questa: «che l'artista e il critico non hanno il diritto di pretendere che, mentre tutte le altre manifestazioni della vita si limitano a vicenda, l'arte sola abbia un'autonomia senza freni, che possa spezzare ogni altro diritto». Ma chi ha mai detto ciò? Primo: le altre manifestazioni della vita, come s'esprime bonariamente il D'Ovidio, non sono, nell'àmbito loro, meno indipendenti dell'arte; e come irragionevole è la pretesa che un'opera d'arte abbia a avere un contenuto morale, così a nessuno verrebbe in mente di richieder novità d'immagini, dati lirici e conflitto di passioni nell'*Etica* d'Aristotele o nella *Logica* del Lotze. Come l'arte non ha bisogno d'altro che di fantasia, senza dimostrazioni scientifiche nè insegnamenti morali, così la scienza non ha bisogno fuorchè di rapporti intellettuali e la morale d'ammaestramenti pratici: è tutto. Nessuno accuserà mai d'immoralità un trattato giuridico su lo stupro violento, nè di scarsa immaginazione una tavola de' logaritmi. Secondo: non è vero

che l'arte abbia un'autonomia senza freni; all'arte per l'appunto è vietato qualunque atteggiamento che non sia il suo, come la ricerca del vero e la dimostrazione (non dico la rappresentazione) del bene. Anzi, quando l'arte si propone codesto, allora propriamente si pervertisce e decade.

* * *

Il peccato capitale della critica di Francesco d'Ovidio è proprio questo: egli giudica l'opera d'arte non punto secondo le leggi della fantasia, ma secondo quelle dell'intelletto o della volontà. Non ha potenza da rievocare dentro di sè tutt'intera la creazione poetica; la considera quasi un aggregato di situazioni, d'affetti, d'immagini, di parole, e s'industria d'esaminare ciascuna cosa in sè, fuori dell'organismo espressivo di cui fa parte, sicchè non riesce a intenderne mai il pieno significato e la nuova bellezza. Si distrae continuamente in comparazioni, in ricerche di modelli e di fonti, in riferimenti storici, geografici, morali, in interpretazioni non men faticose che inutili; e lo spirito alato della poesia gli s'invola. Smembra l'opera d'arte per osservarla con più diligenza, e non s'avvede d'averla uccisa.

È malfermo, contraddittorio, superstizioso davanti ogni serio problema d'estetica, come i rapporti tra storia e arte, tra invenzione e poesia, tra contenuto e forma; è ostinatamente prolisso nelle indagini lessicografiche e grammaticali a fatto estranee alla poesia. Ha intelligenza ed acume di vero filologo, insigne e venerato maestro di grammatica e di dialettologia: gli manca il gusto, la critica, il sentimento dell'arte.

Nel saggio su l'*Ermengarda*, ch'è fra i due più cospicui del libro, rivela tutt' i difetti della sua educazione intellettuale. Crede che le parole abbian valore in sè, valore astratto e indipendente da quella forma concreta che tutte

le rinnova e rianima; sicchè quando Ermengarda, la quale desidera di rifugiarsi in un monastero, chiede al padre: *Trova il mio prego Grazia appo te?* egli è capace di sviarsi dietro la Taide di Dante e d'avvertire che il Manzoni «avrebbe fatto meglio a mettere qui parole un tantino diverse». Quasi che lo spirito con cui son lì proferite non basti a dar loro un aspetto così diverso, che nè anco a Dante stesso verrebbe in capo il sospetto d'una tale reminiscenza. Gli è che il D'Ovidio bada alle parole, non allo spirito. Quando Ermengarda morente dice alle ancelle: «al fido Mio letticciol traetemi», il D'Ovidio sospira: «Ah perchè non lasciò, come avea scritto, *letticciuol!*»; che in fatti sarebbe stato un bel rincalzo al valore espressivo di quella preghiera. Una ventina di pagine sono impiegate a spiegare quel terribile «irrevocati» (*Gl'* irrevocati *dì*) che sollevò così dotte disquisizioni molti anni a dietro: il D'Ovidio non è ancor riuscito ad intendere che un'espressione è solo e unicamente sè stessa, e però non si può tradurre in un'altra, nè spiegar con molte altre; che in poesia una parola non ha valore logico, ma fantastico, e dee suscitare un'impressione, non determinare un concetto; che «irrevocati dì» non è dunque nè irrevocabili, nè «non revocabili», nè non revocati», nè «l'irrevocata» di Stazio, nè altro, ma proprio e soltanto l' «irrevocati» di quel particolar luogo, diverso dall' «irrevocati» di ciascun altro luogo; in fine che quell' «irrevocati», come qualunque parola adoperata da un vero poeta, ha risonanze interiori che si sottraggono a qualunque definizione e sono, non punto nella parola, ma nel modo ond'è adoperata. A me, per un esempio, la prima impressione che destano «gl'irrevocati dì» è la rapidità dell'accorrere, forse per il ritmo precipitoso del verso, tutto senz'accenti forti salvo che su l'ultima sillaba. Con eguale materialità tratta il D'Ovidio le «vivide aure», le «nuore saliche», la «battuta polvere», il «volgea repente» a cui avrebbe preferito

un «*torcea repente*» senz'avvertire l'incoerenza sensibile di codesto verbo con quest' aggettivo, l' «immortale», e altri luoghi del coro famoso.

* * *

Un altro laborioso trastullo di questa sorta di critica è la ricerca delle fonti e delle somiglianze: in somma, rispolverata e rimessa a nuovo, la vecchia teoria dell'imitazione. Anche per il critico napoletano ogni poeta ne imita un altro: tutto sta a vedere se l'imitazione è libera o servile. L'episodio d'Ermengarda pare al D'Ovidio imitato da quello di Caterina d'Aragona nell'*Arrigo VIII* di Guglielmo Shakspeare; ma da un artista come il Manzoni «non c'è poi da aspettarsi un'imitazione servile», anzi egli «imitando ricreò» e in conchiusione vinse il modello.

Ora imitare non può voler dire che una di queste due cose: o trattare il contenuto medesimo d'un altro scrittore, o ormeggiarne la forma, simularne la fantasia, seguirne l'ispirazione. Nel primo caso l'imitazione non esiste; perchè il contenuto è materia bruta e senza padrone, campo di dominio pubblico, e ciascun poeta ha il diritto d'entrarvi. Ciò che costituisce la novità, la forza e il diritto di possesso nell'opera d'arte è la forma, la forma personale e incomunicabile, vale a dire la propria fantasia del poeta. Ricercare nelle visioni del Medio Evo le fonti della *Commedia*, nel Bojardo quelle dell'Ariosto, ne' novellieri italiani quelle dello Shakspeare e così via seguitando, ha la modesta importanza d'un pettegolezzo erudito; ma alla critica e all'arte non giova. Nel secondo caso esiste l'imitazione; ma la nuova espressione necessariamente riesce falsa ed incongrua: un poeta non può adattarsi a elaborare le cose con la fantasia d'un altro o, quando proprio a quel modo le elabori, non può renderle fuorchè solamente con que' mezzi espressivi del suo modello; e allora cade nel

plagio. Se rinunzia alla propria fantasia per appropriarsi quella d'un altro e al tempo stesso si figura di dissimulare con differenze esteriori la propria imitazione, la nuova forma sarà sempre più o men discordante dalla vecchia intuizione, che in quella forma prima e spontanea avea ritrovato sè stessa; e ne scoppierà l'incoerenza del brutto.

E tale è il caso d'Alessandro Manzoni nell'episodio d'Ermengarda. Credo anch'io ch'egli imitasse: proprio per questo la sua Ermengarda gli riuscì, sia detto con tutta l'ammirazione a un de' tre o quattro più insigni poeti ch'abbia avuti l'Italia, una mezza sconciatura. Paragonarla alla Caterina del grande Inglese, far la voce grossa a Francesco de Sanctis perchè rilevò, col mirabile gusto che gli si può invidiare, non punto negare, la povertà di quella figura, è indizio di senso critico assai limitato. La Caterina dello Shakspeare è una donna viva, appassionata ed intera: i suoi sentimenti, che il lor colorito particolare ritraggono dall'essenza stessa del suo carattere, son varii, ricchi, contrastanti, mutevoli e pure in perfetta armonia con l'unità della rappresentazione, e si traducono sempre in atti, dietro l'impulso d'una volontà soave, ma ferma.

Già fin dal principio, quando arditamente denunzia i balzelli del cardinal Wolsey e difende il Buckingam dalle calunnie dell'intendente di lui, ci si rivela ella tutta: giusta e coraggiosa, nemica d'ogni iniquità e pronta a affrontarla, innamorata del suo consorte e pensosa de' poveri, de' perseguitati, degli oppressi: buona, ma fiera. Allor che si presenta a' suoi giudici per udire il ripudio d'Arrigo, difende con fermezza eloquente la propria onestà e il proprio diritto; attesta con sincerità dignitosa il proprio attaccamento al regale marito; in fine, avvistasi del turpe tranello, si allontana sdegnosa. Nella scena co' due cardinali è seria, misurata, prudente da prima; sfolgorante di collera poi, quando lor toglie la maschera dell'ipocrisia. E muore qual è vissuta: giusta con tutti, anche col Wolsey, caduto egli

pure in disgrazia e morto di fresco, nel quale condanna e compiange la smodata ambizione; anche col re, a cui manda a dire, non senza una vena di mesta ironia, che lo benedice morendo « colei che sì lungamente gli fu molesta », e gli raccomanda, sempre avveduta e pietosa, la figliuola, le ancelle, i servitori. Nè dimentica punto se stessa: regina, si decreta esequie degne del grado per sentimento di giustizia e di fierezza ad un tempo, le due determinazioni fondamentali del suo carattere.

Ed Ermengarda? È una creatura lirica, scrisse il De Sanctis; e non potea scriver meglio. La differenza tra la lirica e il dramma consiste in ciò: quella rappresenta un solo stato d'animo, e non ha quindi bisogno della volontà che lo muti in un altro o in più altri; questo rappresenta una successione di stati d'animo provocati dall'impulso della volontà che tende coscientemente ad un fine. Ermengarda è per l'appunto uno stato d'animo, un solo: il desiderio di dimenticare un dolce passato, che in vece torna sempre a assediarla. Nella prima scena ella implora: *L'oblio sol bramo*, e nell'ultima è ancora allo stesso punto, quando invidia le monache:

Felici voi! felice
Qualunque, sgombro di memorie il core
Al Re de' regi offerse, e il santo velo
Sovra gli occhi posò, pria di fissarli
In fronte all'uom!

Ermengarda non ha volontà: non fa nulla nè per riconciliarsi Carlo, nè per vendicarsene, nè per dimenticarlo davvero. Ci pensa sempre e s'accora di pensarci troppo: situazione senza dubbio poetica, ma non punto drammatica e che trovò la sua piena e perfetta espressione nel coro, il quale rende presso che inutile la rimanente lineazione dell'infelice regina.

Osserva il critico odierno: « Quivi non c'è quasi più

luogo se non alla lotta interiore, al chiuso dramma dell'anima. Ma è dramma anche questo.....». Sicuramente: sarebbe il caso, per un esempio, della *Fedra* di Giovanni Racine. Ma in Ermengarda non c'è lotta interiore: i due sentimenti, l'amore per Carlo e il proposito di dimenticarlo, son due nemici che si guardan sempre in cagnesco, senza mai venire alle mani.

O perchè, domanda a un certo punto il D'Ovidio, si parla tanto di Francesca da Rimini e così poco d'Ermengarda? «...che cosa Francesca fa più che di narrare e ricordare?». Agisce, ecco tutto, mentre Ermengarda si duole. I sentimenti scompagnati dalla volontà son mere astrazioni; si realizzano e diventano estetici solo operando. Quando il Manzoni ci ha fatto intendere a furia di sospensioni, di reticenze, di delicate allusioni, che la sua Ermengarda è innamorata di Carlo, egli ha solo descritto, ma non rappresentato, determinato, caratterizzato codest'amore, il quale rimane un concetto. In vece, che cosa fa Dante per raffigurarci l'amore di Francesca da Rimini? Ella ama, sa d'amare, vuole amare oltre la tomba, oltre la dannazione, oltre il destino, oltre l'infinito: questa è la sua poesia. Ogni sua parola è un atto di volontà. È cortese a Dante, il quale parve comprendere la bellezza di quell'amore; afferma «perverso» il giudizio che cadde su di lei e sul suo diletto; apertamente, quasi giojosamente confessa la sua passione e la colpa; sì, ebbe caro che il suo gentile cognato s'invaghisse della «bella persona» di lei; ed ella pure l'amò, volle amarlo, «sì forte» che quell'amore è ancor vivo in lei come prima; e le piacque d'esser tratta «a una morte» con lui, lo sposo dell'anima sua, per quell'amore straziante e sublime. E poi narra la prima occasione dell'adulterio, ma con quali accenti di grazia, di tenerezza, di memore voluttà! Leggevano di Lancillotto; con segreta compiacenza ella avverte:

Soli eravamo e senz'alcun sospetto.

S'era dunque accorta del rischio; ma non volle fuggire, volle rimanere, sapendo quel che sarebbe accaduto. Non accusa di seduzione l'amante: volle anche lei:

Ma solo un punto fu quel che *ci* vinse.

E rammentando il delirio di quel primo bacio, l'accompagna con le parole:

Questi che mai da me non fia diviso,

contrapponendo alla morale, all'inferno, a Dio stesso, l'eternità del suo amore indistruttibile, la sua volontà eroica d'amare.

Ecco perchè Francesca è una divina creatura dell'arte ed Ermengarda una moralizzazione in gonnella.

Per infondere un po' di calore in questa sua larva di donna, il Manzoni immaginò il delirio d'Ermengarda, nel quale è manifesta l'azione d'un altro carattere, il carattere impetuoso ed ardente di Caterina. Ma Ermengarda non è Caterina, e Caterina non è Ermengarda. All'astrazione dell'amore succede l'astrazione della gelosia. Una donna gelosa davvero, foss'anco in delirio, non si sarebbe contentata, davanti a una rivale, di supplicare il marito che scacciasse colei; non si sarebbe attardata in una disquisizione psicologica su l'indole dell'amor suo; non si sarebbe contentata di dire: « Amor tremendo è il mio »: avrebbe agito o avrebbe farneticato d'agire. In vece Ermengarda non si muove se non per cadere svenuta dopo che vede Carlo fra le braccia dell'altra. In oltre questa nuova persona non risponde punto alla prima che conosciamo: d'una passione così furibonda si sarebbe veduto altri segni, pur avanti il delirio, che qualche coperta allusione alle nozze e qualche inattiva speranza di conciliazione.

* * *

Dove per altro il D'Ovidio riesce ad aver ragione del De Sanctis è quando gli oppone che il coro finale non è già pronunziato dalle monache, ma da non si sa chi, e rappresenta, come avvertì lo stesso Manzoni, il « cantuccio dov'egli (il poeta) possa parlare in persona propria ».

Si capisce che il De Sanctis, com'anco il Goethe, leggendo: *Coro*, si figurassero che dunque un coro di molte persone ci avea pur da essere, e il primo pensasse alle monache. Ma, ne' riguardi dell'arte, che il coro sia detto dal Manzoni o da non si sa chi o dalle monache, è indifferente. Il Manzoni potea molto bene attribuire alle monache longobarde e non longobarde i suoi pensieri e i suoi sentimenti, senza violare alcuna legge della bellezza. Che delle monache longobarde, con la badessa longobarda alla testa, buttino in faccia alla moribonda, come dice il D'Ovidio, le fiere accuse contro la stirpe di lei, ch'era pur longobarda, sarà « un'assurdità », mettiamo pure, dal punto di vista dell'etichetta, del ragionamento, della storia; se non quanto con tali amabili dame l'arte non ha che spartire. La creazione può esser perfetta pur sopra o contro le provvide norme del galateo, pur sopra o contro la testimonianza incrollabile de' documenti.

Circa la fedeltà storica dell'opera d'arte, il nostro critico non si pronunzia apertamente; ma si capisce che vorrebbe l'arte ossequiosa alla storia o almeno non indipendente da quella. In proposito del personaggio d'Adelchi, che parve ad alcuno un po' troppo fuori a que' tempi e a que' costumi, egli fa di molte considerazioni su l'etnografia, la religione, i costumi de' Longobardi per conchiudere, in fine, « che il carattere di Adelchi è piuttosto non vero storicamente che inverosimile, e piuttosto inverosimile in senso ordinario che in senso assoluto ». Disquisi-

zioni sottili; ma oziose. Non servono punto alla critica, la quale solo ricerca se Adelchi è un personaggio esteticamente perfetto; e può esser tale pur contraddicendo alla storia: non servono alla storia, la quale certo non si gioverà mai di quel personaggio come d'una fonte o d'un documento per i costumi de' Longobardi. O dunque?

Ragionando d'Ermengarda, lo scrupoloso commentatore esamina sì a uno a uno tutt'i luoghi della tragedia in cui quella apparisce, ma non si dà punto affanno di rievocarne in se stesso l'impressione totale; ragionando del coro egli ne scruta ciascuna strofe storicamente e psicologicamente, ma non si cura di coglierne l'unità essenziale, il dato lirico, l'anima. Tale abitudine alquanto scolastica di considerare l'opera d'arte, non già come una sola espressione coerente ed intera, ma quasi un congegno di parti, vieta al D'Ovidio d'intender bene la significazione intima della poesia. Si sa che il secondo coro dell'*Adelchi* e l'ode *Il cinque maggio* furon composti in uno stesso torno di tempo; e il De Sanctis ebbe a avvertire in entrambe quelle composizioni la velata presenza d'un concetto posteriore ed estraneo alla schietta ispirazione del poeta e che avrebbe nociuto all'arte di lui, se la sua fantasia non avesse avuto forza da contenere e oltrepassare il fatto riflesso. Nulla di più acuto e più vero che codesta rivelazione del grande Maestro; ma per riscontrarla bisogna guardare a ciascuna delle due liriche come a due organismi viventi, non già come a due costruzioni meccaniche. Soltanto in questo caso si possono muovere opposizioni al De Sanctis, eguali a quelle che gli muove il D'Ovidio: « Ascrive al poeta una certa intenzione, che non combacia con tutta l'ode, e poi quel che nell'ode non risponde alla pretesa intenzione il critico lo considera come un *praeter intentionem*, come una *felix culpa*.... ». Ora la presenza di que' due elementi, l'intuitivo e l'intellettuale, lo storico e il religioso o morale, nello spirito del Manzoni, quand'egli

s'accinse a comporre non meno il coro che l'epicedio, è chiarita dallo stesso carattere, per così dire, delle due composizioni. S'indovina che, mentre la fantasia del poeta elaborava la leggenda di Napoleone, il suo intelletto andava scrutando per quali fini la Provvidenza avesse potuto mandare in terra quell'uomo straordinario; s'indovina che, mentre la fantasia del poeta elaborava la storia d'Ermengarda, il suo intelletto scrutava come si potesse cristianamente spiegare quel martirio d'un'innocente, che sembra un' ingiustizia della Provvidenza. Il carattere delle due composizioni è appunto in quel dissidio, che fu superato e composto in entrambe dalla veemente fantasia del poeta; sicchè ne vennero due capilavori. In un poeta di fantasia languida, il raziocinio avrebbe soffocato la schietta ispirazione, e ne sarebbero uscite due prediche.

Solo per non aver còlto la profonda significazione del coro, può il D'Ovidio avere inteso l'apostrofe, in cui quello si chiude (*Te dalla rea progenie*), quasi uno sfogo d'ira morale e patriottica contro i Longobardi, tradotto in accenti di crudele ironia contro la moribonda figliuola degli usurpatori. « Con espressioni energiche, di sapore ironico, che s' incalzano, s' accavallano, e son semplici varianti o faccettature di quell'unica idea, sfoga lo sdegno e il rancore ». Oh no davvero! Tutt'altro sentimento, e assai più generoso, che il rinfaccio e lo scherno, commuove lì la fantasia del poeta. Davanti lo strazio d'una creatura incolpevole, egli non prova se non un'immensa pietà; ma al tempo stesso ode una voce interiore: — E Dio, il tuo Dio così buono e giusto, come mai l'ha permesso? — Per il giudizio del mondo quello era un errore della Provvidenza: bisognava scagiornarnela. Felice e invidiata, la Longobarda sarebbe stata fatta segno, co' suoi, alla maledizione del popolo oppresso; in vece la Provvidenza volle collocare anche lei fra gli oppressi, onde potesse dormire con loro, onde potesse trapassare benedetta e compianta. È la

difesa della Provvidenza: non forse rigorosamente logica; ma nobile, umana, sentita, supremamente poetica.

Niente collera, dunque, contro Ermengarda; niente (figuriamoci!) ironia. Ermengarda non è l'accusata, è la tacita accusatrice; accusata è la Provvidenza, di crudeltà per lo meno apparente. E il poeta prende le parti della Provvidenza; assume di rilevarne i fini segreti; rappresenta alla martire la consolatrice bellezza del suo dolore. Era della stirpe degli oppressori, complice inconsapevole della loro ferocia, partecipe della mal acquistata potenza: Dio ne volle fare una santa. E la provò col dolore. La rassegna delle colpe attribuite a' Longobardi ha la lampeggiante austerità della storia, e non contiene odio nè scherno: serve soltanto a illuminare, co' suoi sinistri riflessi, la terribile razza a cui, per un atto di misericordia, la Provvidenza volle sottrarre Ermengarda. Il contrasto fra i delitti degli avi e la santità dell'estrema figliuola è la giustificazione e la glorificazione del suo dolore e di Dio.

I DUE MANZONI

C'è una verità che bisogna avere il coraggio d'affermare ancora una volta, a dispetto della sogghignante denegazione con cui oggi viene accolta da molti: il poeta, il vero poeta è uno spirito privilegiato. L'istintiva coscienza del popolo, segnatamente quando il popolo fu più sano, più libero, più fresco d'originalità primordiale, non dubitò mai d'attribuire al poeta una divina iniziazione, ond'egli venne posto talvolta a paro coi profeti, coi pastori di popoli, coi santi, con gl'ispirati da Dio; solo in tempi di decadenza, quando la torturante avidità dei piaceri sensibili e la considerazione esclusiva della potenza materiale sono i principii che governano il giudizio degli uomini, il poeta fu, se non propriamente e se non sempre trascurato o deriso, almeno livellato a tutti gli altri uomini e stimato in ragione della somma di lavoro utile ch'egli avesse prodotta, come un muratore è pagato in proporzione delle cazzuole di calce e del numero dei mattoni ch'egli adatti su la fabbrica. Non fu più consentito al poeta d'esercitare l'arte sua se non a patto ch'egli si studiasse di compiacere alla convulsa cerebralità e alla stracca lussuria de' signori accidiosi, dei mercanti arricchiti, degli affaristi senza scrupoli, delle dame senza pudore; tutt'al più egli fu considerato come un'insegna di lusso su l'entrata dell'immensa officina, in cui la nazione martella e foggia la sua vita politica, economica, sociale: nessuno gli riconosce altro ufficio se non quello umiliante di rallegrare e adu-

lare: in una tale società egli è sempre uno sperduto, un intruso ed un tollerato.

Eppure la superiorità del poeta non è un'illusione del suo orgoglio o una superstizione delle civiltà giovani. Il poeta, in quanto poeta, è sempre un'altezza per diritto divino. Un uomo che sia poeta può, come uomo, essere mediocre, egoista, libertino, testardo, eccessivo; come poeta è un rivelatore. Egli solo riesce a ficcar gli occhi ardenti nella notte del mistero infinito. Egli solo è capace di cogliere e tradurre agli uomini in una pura onda di canto il sacro messaggio dello Spirito universale. Perchè il poeta, in quanto è poeta, vale a dire in quanto crea, esce affatto dalla prigione dei sensi, la quale limita e opprime l'alata attività di ciò che in lui è più intimo, più casto, più immateriale e sovrumano; e crea fuor d'ogni impaccio, fuor d'ogni relazione, crea nel suo divino e del suo divino; non sa più nulla d'errori, di vizi, d'apparenze caduche, di sofismi intellettuali: arde, trema, sfavilla, si protende tutto verso una vita misteriosa, ch'egli sente ed ignora; ha la nostalgia della patria lontana, onde viene e a cui vuol tornare. E poichè il mondo delle relazioni è quello della sua sensibilità circoscritta, provvisoria, interessata, egli se ne stacca con un lancio improvviso, riacquista la coscienza della sua origine superiore, e crea. Al mondo opaco e fallace, che gli fluttuava davanti, — pensiero malcerto e volontà utilitaria — egli sostituisce il mondo libero, armonioso ed eterno della sua fantasia. Creare è appunto vivere la propria vita interiore, chiuder gli occhi al frastuono dei vorticosi fenomeni, e ascoltare unicamente la voce dell'Ospite ignoto che chiama silenziosamente ciascuno di noi. Il poeta allora s'accosta all'anima originaria delle cose, e diventa umile e chiaro come le cose. Infatti anche le cose vivono la loro vita interiore, in una profondità dove non è più mistero, perchè ciascuna cosa si rivela nel tutto, e il tutto in ciascuna

cosa. Con la volontà di conoscere, con l'avidità di godere, l'uomo si strania dalla sua vita essenziale, si costruisce degli oggetti che sono illusioni, dei bisogni che sono vincoli, diventa la preda dei propri appetiti, si foggia da sè la sferza del dolore e del male. In vece, quand'egli crea, non crea già il frammentario e il finito della realtà circostante, ma la storia ideale e la vita perenne del mondo, tutta infusa di verità e di bellezza, tutta ancora vibrante del soffìo stesso di Dio.

Anche Alessandro Manzoni, nella sua vita ordinaria, non fu nulla più che un degno gentiluomo un po' freddo, un po' pigro, un po' egoista, talora persino un po' sconoscente; onesto, sì, certo, mentre s'asteneva dal male, senza però movergli guerra; patriota, sì, certo, se patriottismo vuol dire non umiliarsi agli oppressori della Patria, senza però arditamente levarsi a attestarla e difenderla. In tutto il suo epistolario non c'è altro che la famiglia, le piante, i progetti letterari e la religione: ciò solo, in fin de' conti, che serviva al riposo e allo svago del solitario poeta. Tutti gli altri sentimenti, per i quali avrebbe dovuto dare più che ricevere; arrischiare qualcosa; sfidare il broncio di quella signora madre così orgogliosa e invadente o la collera del governo austriaco di Lombardia; compromettere pur un'ora della sua signorile tranquillità, non attecchiscono nel cuore del gran Lombardo o ne son presto divelti. Era timido, cerimonioso e misurato sempre, eccessivamente, sopra tutto per amore del quieto vivere.

Eppure l'anima sua sarebbe stata nobile e fiera, come vedremo; ma la società circostante la ingombrava di smarrimenti e di paure, come una tetra foresta. La delicata sensibilità dell'uomo sbigottiva davanti la minaccia d'un pericolo, d'un contrasto, d'un'opposizione, d'un'ostilità, anche se la causa era la più generosa: non rinnegava, s'intende, la propria coscienza; ma la metteva a tacere. Era fatto così. Fra gli scrittori che più affettuosamente incita-

rono con le loro lodi il genio adolescente d'Alessandro Manzoni, fu il Foscolo. Or bene: giunto a Parigi nel 1805, questi va a trovare l'amico e, non senza amarezza e stupore, si vede accolto gelidamente da quella brava signora Giulia, la quale aveva sbandierato per tutto la tresca con l'Imbonati, e a cui ora pareva che Ugo non fosse una guida abbastanza virtuosa per il figliuolo. Questi non osò opporsi alla volontà della madre; e come del Foscolo non fa mai parola nè in prosa nè in verso, così nè pur lo degnò d'un rigo di ringraziamento quando l'altro, consegnando alla luce nel 1807 il Carme de' *Sepolcri*, vi poneva quella nota allusiva al Manzoni, della quale si sarebbe tenuto anche un altro che avesse composto di meglio che l'*Adda* e il carme *In morte di Carlo Imbonati*. Onde il Foscolo ebbe ragione di rammaricarsi più tardi: « Da Manzoni desidero d'essere stimato, non altro; e il perchè di questo *non altro* mi sta scritto nel cuore da più e più anni, e sino da che ci siamo veduti in Parigi; tuttavia mi è bastato lasciargli il rimorso della sua poca costanza in amare gli amici ».

Nel 1819 il Manzoni aveva già da torno una cerchia di ammiratori e di seguaci che s'adoperavano tutti a levarlo su, a mostrarlo alla folla, a procurargli ogni sorta di soddisfazioni. Gaetano Cattaneo lo presentava e raccomandava a Volfango Goethe; il Berchet l'imitava; il Grossi parlava ovunque di lui; Hermes Visconti si faceva teorizzatore della sua arte; Silvio Pellico e il fratello Luigi ne prendevano le difese sui fogli di letteratura. Eppure, quando il 13 ottobre 1820 Silvio, con altri, è arrestato, il Manzoni, scrivendo in que' giorni agli amici, non ha una parola d'indignazione, di riprovazione, almeno di compianto su la sorte di quegl'infelici! E durante i feroci processi del '21 non un solo sfogo, sia pure confidenziale, contro l'iniqua persecuzione: in una lettera al Fauriel chiama sì *nefasti*

quei giorni; ma solo perchè egli era afflitto da disturbi fisici, e gli mancava la voglia di lavorare.

Il conflitto fra la materia e lo spirito, fra i rispetti del mondo e la legge, che s'agitava come un arbusto sbattuto da' venti nella coscienza del poeta, è manifesto nell'uso ch'egli fece di certe sue composizioni. A sedici anni scrive il *Trionfo della Libertà*, con sentimenti di buon italiano; ma non lo pubblica; nel 1815 comincia una canzone di sensi unitari per il proclama di Rimini, ma non la finisce; nel 1821 compone la nobilissima ode *Soffermàti su l'arida sponda*, ma la ritiene a memoria «senza mai deporla in carta». Ora qui non si vuol punto insinuare che il poeta lombardo, quand'era costretto a pensarci, non pensasse italianamente; solo, per fini pratici, vi pensava il meno possibile, e celava alla gente con avveduta circospezione il proprio pensiero. «Non parla quasi più di cose politiche, o ne parla con moderazione», scriveva il padre Tosti all'abate Degola. In somma l'Italia sì, va bene, egli non aveva nulla in contrario, anzi per conto suo, trovava che gli altri eran degni di lode se cercavano di riscattarla; ma per carità! a lui non chiedessero nulla, non lo cacciassero in qualche impiccio, non gli levassero la sua bella pace. A cose fatte, poi, sarebbe stato de' loro. In tali ambagi, la pavida carne dell'uomo spingeva e serrava lo spirito tutto ali e luce, e gl'impediva ogni alta avventura, ogni esempio fecondo, ogni parola riscotitrice. L'epistolario del Manzoni è arido come il carteggio d'un monaco esiliatosi in un romitaggio su la vetta di qualche montagna.

* * *

Ma il Manzoni avea ricevuto il dono della grazia: egli era un poeta. Quando s'accinge a comporre è già deterso di tutti gli errori, di tutti i pregiudizi, di tutte le passioni,

perchè la vita della creazione è oltre tutto questo, nel mondo della bellezza, ch'è pure verità eterna. Il poeta è il solo uomo che possa essere interamente fedele a se stesso; e a punto perciò è anche fedele al Signore. Persino il poeta ateo. La guerra che Giacomo Leopardi muove alla sua fede, è ancora fede, è bisogno lagrimoso d'una prova e d'una consolazione, è torturante ansietà del mistero. Un poeta non va giudicato dalla sua vita ordinaria, dalla sua vita di relazione. Poichè nella sua creazione egli ha espresso la parte viva ed eterna di sè, la sua intima verità, la sua volontà intera, egli va giudicato dalla sua creazione, non già dalle testimonianze loquaci circa la vita di tutti i giorni. Gli uomini mediocri, i quali s'ingorgiano a storici e a critici, possono sì provare un'abbietta soddisfazione a enumerare le debolezze d'un poeta, figurandosi d'umiliarlo alla loro statura; ma quando il lupo e lo sciacallo avranno narrato che anche il leone si nutre, com'essi, della carne d'altri animali, non gli avranno tolto il dominio della veneranda montagna. *Quia nominor leo.*

Vedemmo che uomo fosse il Manzoni nella vita pratica; anche i suoi biografi più rispettosi l'hanno chiamato nulla più che un «contemplativo». Guardiamolo ora nella sua creazione. È già trasfigurato: grande, buono, operoso ed intrepido, campeggia su tutti gli altri, nel cielo della sua arte: il buon uomo si rivela un eroe. Il suo dato lirico, il sentimento a cui egli quasi sempre s'ispira, è la volontà della giustizia assoluta. La voce misteriosa che parla in noi vorrebbe guidarci al compimento di questa promessa; ma i potenti accecati dall'orgoglio, dall'egoismo, dall'utile proprio, raramente la seguono. E allora quella stessa voce risuona dall'alto perentoria, fiera, solenne, divenuta il comando dell'Invisibile; la legge di Dio riafferma in sè l'impulso nativo degli uomini. Quest'armonia dello spirito universale con lo spirito individuale è l'aspetto più nuovo, più suggestivo e più umano del Cristianesimo: il trascen-

dente si concreta nell'immanente: Dio si fa uomo: la terra e il cielo compongono una sublime unità. Fu la religione democratica d'Alessandro Manzoni. Il Dio di Dante è ancora un Dio troppo remoto e troppo dogmatico, che bisogna adorare senza interrogarlo: « State contenti, umana gente, al quia »: è il Dio dell'infinita sapienza. Il Dio del Manzoni è nell'uomo stesso, si rivela alla coscienza di lui come interiorità consapevole e attiva, non come imperativa esteriorità: è il Dio dell'infinita giustizia. Fra l'uno e l'altro intercede la vita intellettuale e morale di cinque secoli, con la predicazione di Savonarola, con la rivolta di Lutero, con la critica di Giordano Bruno, con la filosofia di Rousseau, con le vendette della Rivoluzione francese. Ciò che più esalta il religioso Manzoni è appunto questa magnifica corrispondenza fra l'intimo dell'uomo e la legge eterna di Dio, questo respiro presente di Dio nel perenne processo della storia.

« La Chiesa, osserva il Manzoni nella *Morale cattolica*, non ha posto le basi della morale, ma le ha trovate nella parola di Dio: *Io sono il Signore Dio tuo;* questo è il fondamento e la ragione della legge divina, e per conseguenza della morale della Chiesa. *Il principio della sapienza è il timor di Dio.* Ecco le basi sulle quali sole la Chiesa doveva edificare. Ma col far questo ha essa potuto distruggere le basi naturali della morale, cioè i sentimenti retti, ai quali tutti gli uomini hanno una disposizione? Tutt'altro; giacchè questi sentimenti non possono mai essere in contraddizione con la legge di Dio, dal Quale vengono anch'essi. La legge è fatta anzi per dare loro una nuova autorità e una nuova luce, onde l'uomo possa discernere nel suo core ciò che Dio ci ha messo da ciò che il peccato ci ha introdotto. Perchè queste due voci parlano in noi; e troppo spesso, tendendo l'orecchio interiore, l'uomo non sente una risposta distinta e sicura, ma il suono confuso d'una trista contesa ». È lo stesso tremendo dissidio che ispira

a S. Paolo accenti d'un ardore e d'una pietà inenarrabili: «Ma nella mia carne io trovo un'altra legge, che s'oppone alla legge del mio spirito e che mi rende ligio al peccato vivo nella mia carne. Misero! Chi mi salverà da questa carne di morte?». Alessandro Manzoni chiamò l'arte in aiuto. Avea sempre custodito nel cuore il sentimento imperioso della giustizia; dopo la conversione, quel sentimento divenne la necessità della sua vita. Ma come poteva egli appagarlo, con quella sua pavida e tarda energia, in una società, dove l'oppressione era già implicita nella stessa struttura di quella, e padroni stranieri tiranneggiavano un popolo che non li voleva, e i ricchi schernivano i poveri, e i patrizi oziosi sfruttavano l'onesta fatica del servo, dell'artiere, del contadino, e il clero teneva dagli oppressori, e la magistratura si lasciava corrompere dalle lusinghe o intimorire dalle minacce? Ciò che la realtà non gli dava, ciò che egli stesso non dava alla realtà, volle attuarlo nell'arte. E creò un mondo, il suo mondo, una nuova realtà ricca e complessa, dove si muovono i semplici e i furbi, gl'innocenti e i colpevoli, i malvagi ed i buoni, i piccoli e i grandi, i vili e gli eroi, dove la preghiera si mesce con l'imprecazione, la pietà con l'orrore, il riso con le lagrime, la fiducia con la disperazione; ma dove tutto è più nuovo, più intero, più musicale, perchè vi scorre per entro la luce della bellezza; ma dove il Manzoni di prima diventa un altro Manzoni, un personaggio fra i suoi personaggi, il «buon secentista», creato dalla fantasia del poeta, colui che narra, scruta, giudica, deride, consola, maledice, punisce. In molti romanzi anteriori a quello del gran Lombardo, il narratore è, come si dice, impersonale; una voce sorda e monotona, senza espressione nè timbro, nè rilievo, nè carattere; il suggeritore che legge con la stessa indifferenza distratta tutte le parti del dramma. Nei *Promessi sposi* invece il narratore è un carattere, forse il più vario e più complesso, un personag-

gio che si mescola alla vita degli altri personaggi, una creazione fuori e dentro la creazione totale. Dopo il Manzoni, l'impersonalità divenne più rigorosa anche fra noi su l'esempio, non so quanto benefico, del naturalismo francese; ma il metodo del Manzoni procede da quello della più schietta tradizione italiana: anche il narratore del *Decameron* è, a modo suo, un personaggio e un carattere.

Questo bisogno di soggettività fu così irresistibile nel nostro poeta, che financo all'azione delle sue tragedie egli volle in qualche modo partecipare col Coro; il quale è nè più nè meno che un personaggio introdotto a giudicare uomini e avvenimenti secondo il principio morale a cui s'ispirò, come avvertimmo, tutta la poesia del Manzoni, quello della giustizia assoluta. Tanto più egli ardeva dal desiderio d'attuare codesto suo sentimento nell'opera di creazione, quanto meno si sentiva capace d'operare per esso nella vita ordinaria. Disgustato e sdegnato della tracotante iniquità che lo premeva da tutte le parti; in dispetto con se medesimo che non avea forza di ribellarsi efficacemente alla prepotenza del male, trovò nell'arte il proprio rifugio e la propria elevazione: l'arte gli diede non soltanto la gioia della bellezza, ma la pace del cuore. Quella sua personalità e liricità era a un tempo una difesa contro l'illegittima intrusione della propria passionalità in quella dei suoi personaggi — il difetto di Vittorio Alfieri — e lo sfogo libero e largo di quel suo troppo taciuto amore della giustizia.

Bisogna però intendersi bene su questa parola «creazione», con cui noi distinguiamo la figura del poeta quale si muove nelle sue opere, da quella che ci formiamo di lui su le testimonianze dei suoi più prossimi, de' giornali, dell'epistolario. Non già che la prima sia falsa e la seconda sia vera, e quella sia una simulazione o una maschera rispetto a questa. È proprio l'opposto. Il Manzoni vero, il Manzoni interiore è proprio quello della poesia; ogni poeta

è sempre in realtà quale egli si vuole nell'opera sua, non già quale lo vollero gli urti e i contrasti della sua vita. Fu l'errore d'uno storicismo superficiale ed angusto quello di fare il processo a' poeti sul fondamento delle notizie di cronaca. È come pretendere di farsi un'idea dell'aquila osservandola rabbuffata e accasciata nella gabbia d'un giardino zoologico. Ma datele l'aria, la luce, lo spazio immenso, la libertà, lasciate che spieghi le grandi ali aperte, fenda l'azzurro, salga, salga sempre più alto verso l'occhio sfolgorante del sole: quella è l'aquila vera!

La moltitudine in fatti che, col suo istinto nativo della verità, vede assai meglio dei critici, i suoi grandi poeti li conosce quali si levano dalle loro opere: e non si cura di sapere se Dante sia stato o no barattiere e lussurioso, ma l'adora come il serio e pensoso esecutore de' decreti di Dio; non chiede conto al Manzoni delle sue perplessità e delle sue debolezze, ma l'onora come lo strenuo e grave assertore della giustizia nella storia degli uomini.

* * *

In tre atteggiamenti ci apparisce il Manzoni poeta, oltre e sopra le contingenze della vita ordinaria: il religioso, lo storico e l'umano.

Negl'*Inni sacri* il Manzoni afferma la giustizia come una virtù religiosa. Ancor troppo recente della sua conversione, e però non ancor tutto pervaso di cristiana intimità, egli si distrae troppo a adornare, con immaginazione letteraria, i simboli, le figurazioni, i racconti del Vecchio e del Nuovo Testamento. Più che rifare, ricorda; più che fervore, ha devozione. Nel *Natale* un solo accenno rivela quella che sarà la costante ispirazione del poeta, l'amore della

giustizia. «Non dei potenti volgesi — Alle vegliate porte» l'Angelo annunziatore della redenzione,

> Ma tra i pastor devoti
> Al duro mondo ignoti,
> Subito in luce appar.

Più oltre questo motivo risuona in qualche strofe commossa del *Nome di Maria*, in quel luogo della *Resurrezione* dove si promette al desco degli umili la pace negata ai superbi, nella invocazione trionfale allo Spirito con cui si conclude la *Pentecoste*. Ma il poeta s'avvide tosto di non aver l'anima mistica. Misticismo è l'annullamento perfetto dell'anima in Dio, onde quella non è più se stessa, ma vive in Dio, come vive la goccia nella vastità dell'oceano. Per il mistico l'universo è una selva di simboli, in ciascuno dei quali egli coglie un significato ulteriore e inaccessibile altrui: perciò, mentre tutti ignorano la grande ombra che avvolge le cose o vi s'accostano con ansietà esterrefatta, al mistico quell'ombra si converte in un mare di luce, ov'egli entra in assorta beatitudine, felice di sommergersi a grado a grado nel respiro di Dio «*In Deo sumus, movemur et vivimus*». L'anima mistica non ha incertezze, nè lotte; s'adagia nella sua fede, come un bambino fra le braccia della madre. È in contatto immediato con la legge divina: non ha bisogno di saper altro: quella legge è la sua legge, perchè è la legge infallibile. Dissolversi in Dio è la suprema felicità e la suprema saggezza.

Tutt'altra cosa è la fede del Manzoni. Il suo Dio non assorbe in sè le creature, anzi le vuole altre da sè, armate del loro intelletto e della loro volontà, arbitre della loro sorte, lanciate nella storia del mondo. Dio non è di là dalla storia, è nella storia stessa, s'è fatto uomo, ha portato la buona novella: — Ama il tuo prossimo come te stesso. — La Provvidenza non è già una speranza remota: è la vo-

lontà stessa di Dio, che si compie qui sulla terra, giorno per giorno, ora per ora. Questo Dio umano, questo Dio che sanzionando il sentimento di giustizia innato negli uomini, pone il castigo come termine alla colpa, la rivolta come difesa contro all'usurpazione, l'espiazione come lavacro del male, l'eterno reale come eterno razionale, è veramente il Dio d'Alessandro Manzoni, l'originalità della sua fede, della sua visione del mondo e della sua ispirazione d'arte.

E come diventa egli diverso, quanto maggiore di sè, allorchè dice le parole di vita suggeritegli dall'Invisibile! Napoleone! la forza, la gloria, la dominazione, il tumulto e il terrore, lo stupore e l'adorazione per un quarto di secolo, da un capo all'altro dell'Europa! Ebbene, il poeta lo èvoca, lo ricinge d'una sacra tristezza eroica, lo fa più augusto, lo crea: e, creandolo, crea anche se stesso. In quell'ode inarrivabile non si sa chi sia più sublime: se l'Imperatore dallo sguardo di fólgore, che si siede taciturno fra i due secoli rivolti a lui, come leoni domati, o il Poeta che, gli occhi oltre la terra, non degna pur d'un guardo cotanta grandezza:

... è silenzio e tenebre
La gloria che passò,

due versi, il cui rintocco si perde lungo i portici dell'eternità.

Un modesto fatto di cronaca è la morte del conte di Carmagnola, paragonata con quella del prigioniero di Sant'Elena. Ma la vigile fantasia del poeta, di là dalla storia del condottiero lombardo e dei contrasti fra Milanesi e Veneziani, scorge quell'amara vicenda di guerra fraterna a cui succede l'invasione straniera, ch'è la storia d'Italia nel Medio Evo, e di nuovo nel flusso e riflusso delle sorti umane ritrova applicata la legge dell'espiazione fatale. I nati d'una stessa patria s'uccidono fra loro; il castigo è l'op-

pressione straniera. Ma anche questa è una violazione della giustizia: e maturerà i semi dell'odio popolare, della guerra contro rivali ambiziosi, del delitto politico, della rivoluzione vendicatrice. Dopo il massimo Dante, nessun poeta aveva ancora trovato più alte parole per significare l'universalità della legge, che unisce tutti gli uomini in Dio:

Siam fratelli, siam stretti ad un patto:
Maledetto colui che l'infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal.

E ormai questi accenti si fanno sempre più incalzanti e solenni nell'ode *Marzo 1821* e nell'*Adelchi*. Come par piccolo l'uomo Manzoni che, col pretesto della modestia, si schermisce di sedere nel Parlamento subalpino, in confronto dell'Agitatore cruccioso, il cui sarcasmo sferza il gregge predato degl'Italiani, che dall'armi straniere s'aspetta la propria liberazione!

Tornate alle vostre superbe ruine,
All'opere imbelli dell'arse officine,
Ai solchi bagnati di servo sudor.
Stringetevi insieme l'oppresso all'oppresso,
Di vostre speranze parlate sommesso,
Dormite fra sogni giocondi d'orror.

Ma come è anche inesorabile la sua giustizia, onde la figliuola degli oppressori non può lavarsi della colpa dei padri se non diventando a sua volta un'oppressa!

Te collocò la provvida
Sventura in fra gli oppressi....

La storia, qual'è concepita da Alessandro Manzoni, appare una tragica e religiosa visione di guerre, di stragi, d'usurpazioni, di conquiste, di predominii, un vortice mo-

struoso e perenne attraversato di grida e di fiamme, ma dove alla fine ci accorgiamo che un'occulta virtù ricompone e corregge l'apparente tumulto, e le generazioni degli uomini, pur agitando liberamente le loro virtù e i loro vizi, le loro aspirazioni e le loro passioni, non fanno che attuare la volontà dello Spirito, ordire la trama del mondo secondo il disegno dell'Inconoscibile!

Il narratore de' *Promessi sposi* è forse meno rigido e austero, ma quanto più vario, più agile, più comunicativo, più umano! Il dato lirico è sempre lo stesso, la religione della giustizia; ma l'accento del poeta si fa differente a seconda dei suoi personaggi.

Ce n'è alcuni, nei quali l'idea della giustizia si traduce, quasi per necessità naturale, nell'atto seguace. Lucia è giusta, non già per qualche sforzo ch'ella faccia su se stessa, ma semplicemente, istintivamente, a quel modo che una tortora è innocente senza saperlo. Padre Cristoforo rappresenta la milizia operosa e fedele, che non solo esercita la giustizia per sè, ma esige che sia rispettata anche dagli altri. Federico Borromeo è l'idea pura della giustizia: somiglia un po' al marchese di Posa nel *Don Carlos* dello Schiller: entrambi personificazione della legge morale. Appunto perciò, egli e Lucia destano meno interesse di padre Cristoforo. Noi amiamo la virtù umana, la quale è frutto d'una battaglia interiore, conquista perenne dello spirito su la materia, azione e non astrazione o naturalità. Il bonario, ma acuto moralista de' *Promessi sposi* vide codesto, e nel colloquio tra il cardinale Federico e l'Innominato pone in bocca al primo le seguenti parole: «... Da tanto tempo, tante volte, avrei dovuto venire da voi io». Dove è proprio la denunzia spietata, ma logica, di ciò che Federico veramente avrebbe dovuto fare: non pregare soltanto, ma operare; non dolersi soltanto del male, ma affrontarlo e distruggerlo. Il poeta s'aderge sul santo e addita la via del dovere. Non meno significativo è un passo

del dialogo fra Don Abbondio e Federico, il quale investe l'altro co' più acerbi rimbrotti della sua morale eroica. « Troviamo un non so che di strano, insinua a questo punto l'implacabile narratore, in questo mettere in campo, con così poca fatica tanti bei precetti di fortezza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrifizio illimitato di sè. Ma pensando che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, tiriamo avanti con coraggio ». La seconda osservazione non distrugge la prima. Aveva egli avuto davvero, aveva egli cercato, il cardinal Federico, l'occasione di contrastare ai violenti, i quali volessero impedirgli l'adempimento del suo ministero? S'era egli trovato al caso, come quel gramo curato, di rischiare la vita per il trionfo della giustizia? E se no, come non sentiva egli che le sue massime astratte di perfezione non valevano ancora quella lotta interiore, sia pur umile, sia pur fugace, che aveva agitato la coscienza di Don Abbondio, ma che almeno era azione, era sforzo, era vita?

Diverso è l'atteggiamento del narratore rispetto a' personaggi nei quali l'idea di giustizia è affermata dalla coscienza, ma più o meno sofisticata, elusa o contraddetta dall'atto. A codesta folla d'anime ignave il Manzoni sovrasta con l'impero d'una pacata ironia, che va dal sorriso al sogghigno, dalla canzonatura al sarcasmo. E come ciascuna determinazione, fin anco ciascuna immagine e ciascuna parola, aderisce alla sintesi dell'ispirazione originaria! La forza comica d'Alessandro Manzoni è più suggestiva che quella di qualunque scrittore di commedie italiano o straniero. In un solo tratto di penna egli evoca tutta la psicologia del suo personaggio. Veduti i bravi Don Abbondio « mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomodarlo, e girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse ». E c'è

già tutto l'uomo, con la sua prudenza sorniona, con la sua viltà, con la sua cura d'evitare i contrasti. È la forma che sorge di colpo, piena ed intiera, con la ricchezza delle sue determinazioni, nella fantasia del poeta, l'immaginazione totale, ch'è già sintesi di tutti gli elementi analitici, e non combinazione d'elementi analitici cercati apposta per formare una sintesi.

Ma dove il sentimento di giustizia scoppia con indignata rivolta è davanti a que' personaggi, da' quali esso appare vilipeso e negato, i cinici, i seduttori, i prepotenti, come Don Rodrigo, il conte Attilio, il conte zio, i bravi. Qui veramente il poeta è l'esecutore della vendetta divina. La sua collera è tanto più formidabile quanto più egli cerca frenarla, quanto più tenta dissimularla sotto l'apparenza tranquilla del silenzioso disgusto e del freddo disprezzo. Balenano sguardi taglienti, gorgogliano risa ironiche, fischiano parole acri come colpi di frusta, tuona la minaccia d'oscure maledizioni. La legge del bene, ch'è in tutti noi e che nel poeta s'è fatta splendore di creazione, freme, irrompe contro la potenza del male che s'inscrive più rilevata e mostruosa sul limpido sfondo dell'arte. Ah, la schiacciante ironia di quell'episodio in cui Don Rodrigo è umiliato a concertare col Griso, il suo servo, l'impresa contro Lucia, e la nauseata incuranza onde il narratore, senza averne pur l'aria, li pone allo stesso livello: « sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi »! E lo scherno insultante, ond'egli descrive il sorriso malizioso del conte zio nel dialogo col conte Attilio: « e sur un certo fondo di goffaggine, dipintogli in viso dalla natura, velato poi e ricoperto a più mani, di politica, balenò un raggio di malizia, che vi faceva un bellissimo vedere »!

Ma forse più alto e quasi eroico ci s'affaccia il poeta, allorchè riscalda della sua umana pietà un cuore che soffre per la prepotenza del male a cui non può sottrarsi, o si divincola per rivendicare la sua libertà. La fosca passione

dell'infelice Geltrude, la torturante conversione dell'Innominato, sono episodi, che la nostra letteratura può contrapporre, senza disdoro, a certe scene abissali di Guglielmo Shakspeare. Che terribile cosa, per un esempio, nella prima stesura del romanzo, quella pagina, a cui il narratore poi rinunziò (e fu peccato!), dove Geltrude e le sue complici si trovano insieme, nella notte alta, al lume d'una fioca lucerna, dopo l'uccisione della conversa! « Stavano così tacite, guardandosi furtivamente di tratto in tratto; quando gli sguardi si incontravano, ognuna abbassava gli occhi, come se temesse un giudice e avesse ribrezzo d'un colpevole. Ma l'omicida, più agitata, e agitata in un modo diverso dalle altre, cercava ad ogni momento di cominciare un discorso, voleva parlare del fatto e del da farsi come di cosa comune, parlava sempre in plurale, come per tenere afferrate le compagne nella colpa, per essere nulla più che una loro pari ». Con tutto questo il Manzoni non ha una parola di vilipendio, nè per Geltrude, nè per l'Innominato; li sente entrambi faccia a faccia con Uno più grande di lui, e si tiene in disparte, tutto compreso di pietà e di sgomento. Per questo serio e severo campione della giustizia, Geltrude è sempre « l'infelice »; l'Innominato gli suscita un'immagine selvaggia, ma eroica: « come l'aquila dal suo nido insanguinato », e una parola di misericordia « il tormentato esaminator di sè stesso ». Intende il narratore che in questi due la favilla divina, per quanto ridotta a poco, non è ancora spenta; ed egli s'inchina aspettando, come il buon Federico, il miracolo della grazia.

Tale è il Manzoni delle liriche, delle tragedie, dei *Promessi sposi*, il Manzoni della poesia, vale a dire il vero Manzoni. Il Manzoni volle essere e fu poeta: è dunque appunto nella sua poesia che va giudicato. La sua figura, il suo insegnamento, la sua azione, quali si levano dalla sua creazione, tali son fermi davanti alla nostra coscienza, co-

me nell'immaginazione del popolo. Appunto questo Manzoni che nella sua vita pratica parve far così poco, è invece una fra le potenze che più hanno operato su la coscienza dell'Italia presente. Molti credono che i poeti non siano se non sognatori e che la loro creazione non abbia altro valore che di bellezza. Certo l'opera d'arte, in quanto tale, è sopra tutto bellezza; ma lo spirito che si potenzia per la creazione della bellezza, è spirito totale, ricco di tutte le sue esperienze storiche, armato de' suoi occhi puri, libero ed infinito come il Divino, onde ebbe origine e a cui tende per interiore necessità.

Alessandro Manzoni fu uno de' pochi poeti che trascorsero la loro esistenza a interrogare la propria intimità, vale a dire a cercare una soluzione al formidabile enigma che si chiama la vita. E la trovò. Trovò che Dio è anche in ciascuno di noi, e che ciascuno di noi può sempre ascoltare la voce segreta che lo guidi verso la luce e che non può mai discordare dall'alta Parola onde quella luce discende. In noi è la verità, in noi è la giustizia, in noi è la bellezza: basta saperci ascoltare, basta voler operare in conformità del sublime messaggio. Una tale intuizione dell'universo è la più luminosa che alcun poeta abbia avuto dopo Dante; per questo il Manzoni è, non solo un poeta, ma un grande poeta. Tutta la nuova storia d'Italia, tutta la moderna coscienza d'Italia è presentita e giustificata dall'alta fantasia veggente d'Alessandro Manzoni. Chi può calcolare la forza d'uno scrittore le cui opere sono lette da più di cent'anni, a migliaia d'edizioni, in tutti i paesi, fra tutte le classi sociali? e quanto del suo pensiero sagace, della sua fede magnanima, di quel suo inesorabile amore della giustizia, è penetrato nella vita contemporanea, ha contribuito a produrre le nuove sorti della nazione? Come tutti i grandi spiriti, il Manzoni fu un costruttore; egli edificò la nuova coscienza religiosa d'Italia. Fu lui che c'insegnò ad adorare; non più con la cieca sottomissione

dell'intelletto passivo, ma con la chiara libertà di quella seconda vista che scopre l'eterno sotto la rozza corteccia delle apparenze fallaci; che riconosce la legge dell'universo nel comando interiore dell'anima; che spia nella vasta e incessante operosità umana, nella santa ascensione dell'umano lavoro, il gesto provvidenziale di Dio. La scienza atea, la quale infuriò per cinquant'anni in tutta Europa, cercando di ridurre la vita dell'universo a cieco meccanismo, e togliendo allo spirito la sua originalità e la sua libertà, non potè spegnere la sacra lampada accesa nella coscienza italiana dalla fede austera del gran Lombardo. In breve noi fummo stanchi di sentirci dire ch'eravamo sola materia; che il pensiero e il sentimento andavano riportati alla stessa energia bruta della vegetazione e dell'animalità; che la mente di Platone, il genio di Cesare, la fantasia di Dante, il vasto eroico cuore di Garibaldi, si risolvono in combinazioni chimiche di sostanza cerebrale; che l'uomo non era se non l'estremo rampollo della bestia primordiale. Gli spiriti più alti e più luminosi, i grandi fari di civiltà ci apparivano in figura di degenerati e di criminali; la morte corporale era la fissità cieca del nulla; la coscienza, la virtù, la fede, l'ideale non contavano se non come illusioni puerili; la terra era divenuta una grigia landa sinistra, in cui le generazioni venivano a nutrirsi, contendersi il cibo, operare secondo una necessità tirannica e oscura, e morire senza gloria come senza speranza.

Ah, quando potemmo finalmente liberarci da quel tenebroso letargo, levar gli occhi al cielo, ch'era sempre scintillante di stelle, e piegarli nel nostro cuore, ch'era sempre vestito di purità! Con quale affetto, con quale gratitudine tornammo al nostro Manzoni, e l'invocammo padre e maestro, e n'ascoltammo la voce consolante ed austera! Sentimmo bene, allora, che il poeta è veramente immortale. Lo spirito d'Alessandro Manzoni oggi vive fra noi, come prima, più di prima, perchè moltiplicato dal consenso di ani-

me innumerabili che lo rivivono in sè, che lo compiono in sè, che persino n'ascoltano le parole inespresse, quelle che, pur essendo sue, si muovono ancora tacitamente nei penetrali della sua indistruttibile creazione. La recente commemorazione di Alessandro Manzoni non fu già la cerimonia d'un omaggio ufficiale: fu un atto di fede: la confessione che questa rinascita dell'ideale, di cui tanti segni già schiarano l'aria ancor torba de' miasmi lasciati dall'ultima guerra, procede in gran parte dall'insegnamento dell'uomo che ci rivelò la sublime armonia delle nostre intime aspirazioni con la Volontà superiore, totale ed eterna.

INDICE.

La sirventesca d'un giullare toscano . . . . . Pag. 5
Per la data di una canzone del Notaro Giacomo. . . » 23
Su l'antico volgarizzamento siciliano del testo greco di S. Marco . . . . . » 39
Un romanzo d'amore nel secolo XIII . . . . . » 53
Nota polemica . . . . . » 89
L'unità de la « Divina Commedia » . . . . . » 100
L'ispirazione della « Divina Commedia » . . . . . » 121
Amor mi spira..... . . . . » 145
Dante e i diavoli . . . . . » 174
Un'ignota parola siciliana nel « Decameron » . . . . » 195
Gli amori del Petrarca . . . . . » 200
L'ordinamento dei « Trionfi » . . . . . » 236
La « Carta d'Italia » del Petrarca . . . . . » 250
Ancora della « Pictura Italiae » attribuita al Petrarca e a Roberto D'Angiò . . . . . » 256
Per la giusta collocazione di due sonetti di Francesco Petrarca . . . . . » 264
Un bibliofilo del Quattrocento . . . . . » 269
La fantasia dell'Ariosto . . . . . » 294
Una satira inedita di Pietro Aretino . . . . . » 323
Bricciche rosiane . . . . . » 374
La conversione politica di Giacomo Leopardi . . . . » 397

L'Italia nel canto di G. Leopardi e nei canti de' poeti anteriori . . . . . Pag. 406
Protesta. . . . . » 446
L'eroico nella poesia del Leopardi . . . . . » 457
Il « Consalvo » del Leopardi. . . . . » 482
A proposito d'Ermengarda . . . . . » 500
I due Manzoni . . . . . » 513

PQ
4005
C4

Cesareo, Giovanni Alfredo
Studii e ricerche su la
letteratura italiana

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY